L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE PR PAN FEVRIER 1985 / N° 315

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1985	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	165 F	195 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	185 F	225 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1985)	46 F PORT INCLUS 6 F	50 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	275 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. Les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques , à **Monsieur Jean Maillard** 14, Bld Thiers 77590 Fontainebleau (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 542.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1985

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : A1118

éditorial

Compte tenu de l'érosion monétaire, le budget général de chaque établissement scolaire n'ayant pas subi de réajustement, le personnel gestionnaire doit trop souvent pratiquer des coupes sombres dans chacun des crédits alloués, par exemple les Services de Documentation…

***"L'Education Musicale",** revue pédagogique et culturelle rédigée par des professeurs pour des professeurs, tâche de répondre aux divers types de l'enseignement musical des Lycées, Collèges, Universités et Conservatoires.*

Les Documentalistes nous ont souvent fait part de leur satisfaction quant à l'utilité de la revue.

Souhaitons que celle-ci continue de figurer dans les bibliothèques des établissements scolaires malgré la difficulté des temps.

Nous pensons que l'enseignement en France ne peut se limiter à une formation exclusivement scientifique au détriment des valeurs artistiques…

Professeurs, abonnez-vous. Faites abonner votre établissement.

Simone MUSSON

SOMMAIRE

40e Année FEVRIER nº 315

Nº Commission paritaire : 58972 Nº ISSN 0013-1415

Darius MILHAUD



Qui l'a connu tant soit peu a ressenti devant lui une impression d'intense présence humaine. Et aussi l'émanation d'un courage : celui de vivre tout simplement; celui d'être, pleinement et sans détours, lui-même.

Qui serait surpris, l'ayant connu, de trouver dans sa musique autant de vie et de lumière ?

Au milieu d'une énorme production (dont témoigne le catalogue réalisé par Madeleine Milhaud et publié récemment), combien de moments d'émotion forte et irremplaçable, d'intense poésie ! Spécialement lorsque son inspiration est tendue par une idée religieuse, ou par une idée liée à l'amour de la vie.

Parce qu'ils ressentaient comme intransgressibles certains principes de composition (issus de la tradition), et qu'ils éprouvaient en même temps le besoin de les faire "éclater" (ou de les projeter au-delà de leurs limites naturelles), beaucoup de compositeurs de sa génération se sont constitué un langage à partir de pratiques destinées à rester essentiellement personnelles. Il en est ainsi de Milhaud.

Mais son message musical se situe sur un plan tout différent. Il est d'ailleurs remarquable que les reproches, souvent virulents, adressés ultérieurement à ce propos à certains "grands" de sa génération aient, semble-t-il, épargné Milhaud. Celà tient, croyons-nous, à la sincérité complète de ses démarches, à sa manière de prendre des risques "sans assurances", à une générosité ressentie à travers sa musique, à son goût pour l'"ouverture" musicale et la nouveauté, et non point pour l'artifice ni pour toute espèce de systhématisation.

Comment ne pas évoquer parallèlement son attachement très réel aux jeunes ? Devant ses élèves, Milhaud ne se souciait nullement d'être un maître devant des disciples, selon des critères traditionnels. Ce qu'il enseignait essentiellement n'était-il pas avant tout : une certaine **manière d'être** compositeur ? Cherchant à dépister l'invention vraie et sans artifices; cherchant honnêtement à faire, autant que possible, abstraction de son esthétique propre (essentiellement latine) — sans la dissimuler pour autant —, il possédait un don particulier d'aider chacun à se révéler à lui-même et d'être pour chacun un véritable "catalyseur" d'invention musicale.

On a écrit que se manifestaient actuellement certains retours à une "individualisation des langages musicaux", à un "regain d'intérêt pour l'expression personnalisée du compositeur", à une nouvelle prise en compte de certaines formes de sensibilité et de séduction.

J'y vois pour ma part, non point quelque renversement de tendances, surtout si celui-ci devait s'accompagner d'une sorte de laxisme de la pensée musicale (que Milhaud n'eût sans aucun doute pas souhaité); mais bien une revification de sa présence parmi nous.

Jean DOUE

"Prix de Musique : Darius MILHAUD"

L'Association de la Société Marseillaise de Crédit pour le Développement Culturel Régional vient de créer, avec le concours de l'OPERA de MARSEILLE :

"LE PRIX DARIUS MILHAUD"

Ce Prix annuel sera, en 1985, ouvert sur le plan national aux solistes pour l'exécution d'une œuvre de ce compositeur dans les catégories suivantes : piano, violon, alto, violoncelle.

A cette occasion, un Comité d'Honneur a été constitué, présidé par Madame Darius MILHAUD. Il sera composé de :

- Maître Henri SAUGUET
  Membre de l'Institut
- Maître Marcel PAOLI
  Adjoint au Maire de la Ville de Marseille, Service Culturel
- Monsieur Jacques KARPO
  Directeur de l'OPERA de MARSEILLE
- Monsieur Pierre ANCELIN
  Inspecteur Général de la Musique
- Monsieur Patrice ARMENGAU
  Directeur Régional de la Musique à AIX-EN-PROVENCE
- Monsieur Jacques CHARPENTIER
  Directeur Régional de la Musique à NICE
- Monsieur Pierre BARBIZET
  Directeur du Conservatoire Régional de Musique de MARSEILLE
- Monsieur Albert PIGACE
  Président de l'Association
- Monsieur François GOUNOD
  Vice-Président de l'Association

Les candidats dont l'âge doit se situer entre 15 et 27 ans, devront dans tous les cas être présentés par un Conservatoire, une Ecole de Musique ou une Association musicale agréées ou encore par un Professeur pour les étudiants suivant des cours de musique en vue d'obtenir une maîtrise. Les dérogations à cette règle seront examinées sur dossier.

Les candidats peuvent, dès à présent, s'adresser à :
L'Association de la Société Marseillaise de Crédit pour le Développement Culturel Régional
75, rue Paradis, 13006 MARSEILLE
Tél. : (91) 54.91.12
en vue d'obtenir le règlement qui comporte, entre autres, la liste des œuvres de Darius MILHAUD sélectionnées pour ce prix ainsi que celle des éditeurs chez lesquels ils peuvent se procure les partitions.

Le lauréat classé "PREMIER" recevra un Prix de 20.000 F, le "SECOND" un Prix de 15.000 F, et le "TROISIEME" un Prix de 5.000 F.

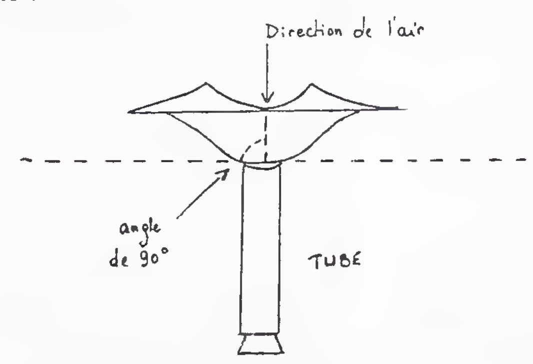
Sensibilisation à la Musique par la Flûte de Pan*

par **Bernard LEUTHEREAU**
Professeur en Ecole Normale d'Instituteurs

III - UTILISATION PEDAGOGIQUE

A - Préliminaire

Il est important dans un premier temps de s'adapter à la technique instrumentale de la flûte : pour émettre un son, il faut que l'air envoyé pénètre dans le tuyau à angle de 90° approximativement selon la figure suivante :



La position des lèvres est fondamentale : la lèvre inférieure repose à peine sur le bord du tuyau, puis on souffle avec une attaque incisive de la langue sur un "tt" très articulé, comme si l'on voulait extraire un pépin de raisin de la bouche. Varier la position des lèvres jusqu'à ce que le son entendu soit plein.

N.B. S'être assuré préalablement qu'un bouchon était fixé à l'extrémité inférieure du tuyau, sans quoi aucun son n'est possible. Permettre aux enfants avant toute étude, de s'exercer à obtenir et maîtriser des sons. Ce n'est qu'une fois acquis un rudiment de technique instrumentale qu'on abordera les exercices musicaux.

L'accord du tube : On utilise une flûte à bec, pour le son étalon. Par exemple, on accorde le tube **la** sur la note **la** de la flûte à bec soprano.

Enfoncer le bouchon juste pour qu'il tienne. Une personne produit la note étalon, correspondant à la note nominale du tube pendant que l'élève règle l'enfoncement du bouchon pour obtenir le même son. Si le son est trop **grave, enfoncer légèrement** en tournant, s'il est trop **aigu, sortir légèrement** le bouchon en tournant. Procéder par essais successifs. Une oreille exercée peut parfois percevoir le battement. Il se manifeste par une variation lente de l'ensemble des deux sons. Il est égal à la différence des fréquences. Donc, plus il est lent et plus on approche de l'accord.

La notion d'hygiène : Un tube circulant de main en main, de bouche en bouche, peut à partir d'un porteur initial, véhiculer des germes de maladie et servir de terrain à sa propagation. Il convient donc d'emblée d'inculquer aux enfants la notion de **propriété** du tube : ils devront avoir un usage personnel de leur instrument, qui sera d'ailleurs conservé à leur nom dans un sachet plastique.

B - Exploitation musicale de l'instrument

Cette étude qui a la vocation d'aider les instituteurs et leurs élèves ne prétend pas être immuable. La progression qui est ici proposée (et qui tient compte de l'acquisition parallèle de la pratique et de la lecture musicale) peut varier en fonction de différents critères :

— *le matériel musical :* Un instrument polyphonique tel que la guitare ou le piano sera absolument nécessaire dans les premières leçons : l'instituteur devra jouer les mélodies simples harmonisées assez sommairement (degrés I et V au départ) pendant que les enfants joueront à la flûte l'accompagnement.

— *la rapidité de progression des élèves :* Certaines leçons seront peut-être conservées pendant quelques séances, le but étant de passer à une difficulté supérieure une fois la première vaincue. D'autres leçons seront peut-être vite assimilées : l'instituteur passera plus vite à la leçon suivante. Le nombre d'élèves par classe joue ici un rôle déterminant : plus les groupes

* Voir l'Education Musicale n° 314.

sont restreints et plus l'attention est accaparée. Il conviendra donc de trouver des solutions à ce problème majeur. Quelques unes, non exhaustives, seront examinées plus loin.

Si l'on exclue le temps de fabrication des tubes, chaque leçon musicale à partir de l'instrument ne devrait excéder **20 mn.** Pourquoi ? Parce que cette durée est une durée moyenne d'intérêt et de satisfaction à participer à une activité. La fatigue aidant, les enfants se lassent vite : il n'est pas question de les entraîner dans une étude aride. Cependant, pour diverses raisons, il arrive qu'une classe soit parfois susceptible de ménager un intérêt plus long. Il appartient au maître de se rendre compte de ce **seuil de tolérance** si aisément décelable, à partir duquel il demandera aux enfants de ranger leurs tubes pour passer à une autre activité.

Parmi les diverses activités musicales que l'on peut aborder dans une classe pendant une semaine, le jeu instrumental ne devrait être envisagé qu'une à deux fois. Ces quelques conseils étant exposés, entrons maintenant dans le vif du sujet.

1 - Leçon I

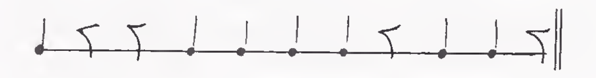
Une moitié de la classe construit la note SOL (116 mm) pendant que l'autre construit la note RE (152 mm). On fait assembler les bouchons. Les enfants apprennent à souffler dans la flûte. Autant que possible, on fait accorder séparément chaque groupe de notes. Le choix des deux notes retenues pour la première leçon permet, par la distance de quarte juste qui les sépare, de faire accompagner des chants simples, dont nous noterons plus tard les exemples.

2 - Leçon II

Les tubes ayant été accordés au cours de la première séance, l'instituteur fait jouer par un élève la note RE et par un autre la note SOL. Il demande de situer chaque note dans l'espace d'un mouvement de la main : les enfants lèvent la main très haut pour le SOL et baissent la main pour le RE. Puis il demande que le groupe concerné réponde au mouvement de sa main : les enfants associent une position de main à la hauteur de note qu'ils émettent à la flûte.

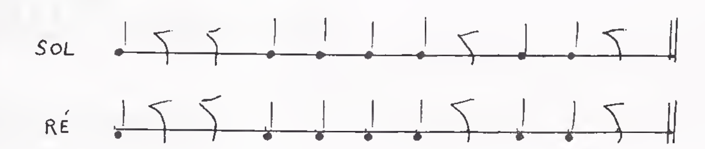
L'instituteur peut alors tenter d'introduire le besoin de déclencher le phénomène sonore par une notation sur le tableau.

Il travaille d'abord avec le groupe SOL (le plus haut). La note SOL (qui peut être nommée en tant que telle) apparaît sur une ligne : lorsque les enfants doivent jouer la note, ils voient une note noire. Lorsqu'ils ne doivent pas jouer, un silence apparaît.



Deux barres verticales (double-barre) indiquent l'arrêt de la séquence. Une fois l'exercice joué, l'instituteur passe à la note RE. Mentionnons que pour plus de commodité, l'exemple est noté au tableau, et l'instituteur suit du doigt la partition d'un mouvement léger, indiquant en même temps la pulsation et le parcours sonore.

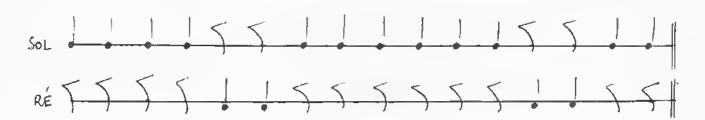
La note RE est indiquée sous une ligne, située très en-deçà de la note SOL :



On fait jouer au groupe RE sa partition, en ayant mentionné le nom de la note. A l'issue de la séance, les deux groupes jouent ensemble, puis écrivent le nom de leur note au crayon sur le tube.

3 - Leçon III

Au cours de cette séance, l'instituteur fera jouer une partition d'accompagnement sur une mélodie populaire. Lui-même jouera la mélodie harmonisée sur son instrument. Avant l'exécution proprement dite, il fera jouer l'accompagnement suivant, seul, par les élèves :

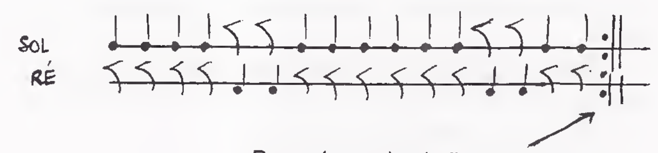


Sur le tableau, la portée de SOL et la portée de RE sont rapprochées. L'accompagnement sert de support à la mélodie "Les marionnettes" que voici :



Départ de l'accompagnement aux flûtes de Pan.

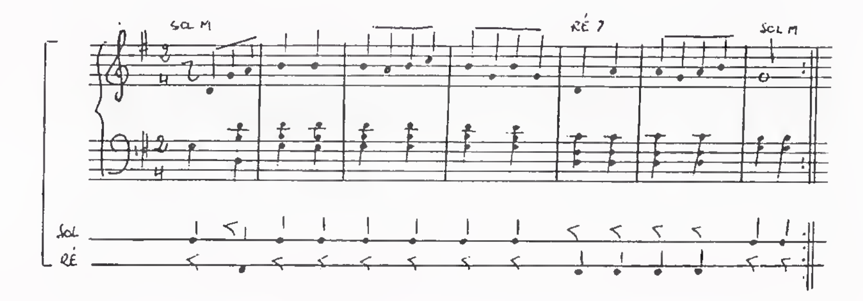
L'exemple mélodique étant court, le besoin de jouer deux fois la même chose se fera peut-être sentir ; l'instituteur introduit la notion de **barre de reprise :**



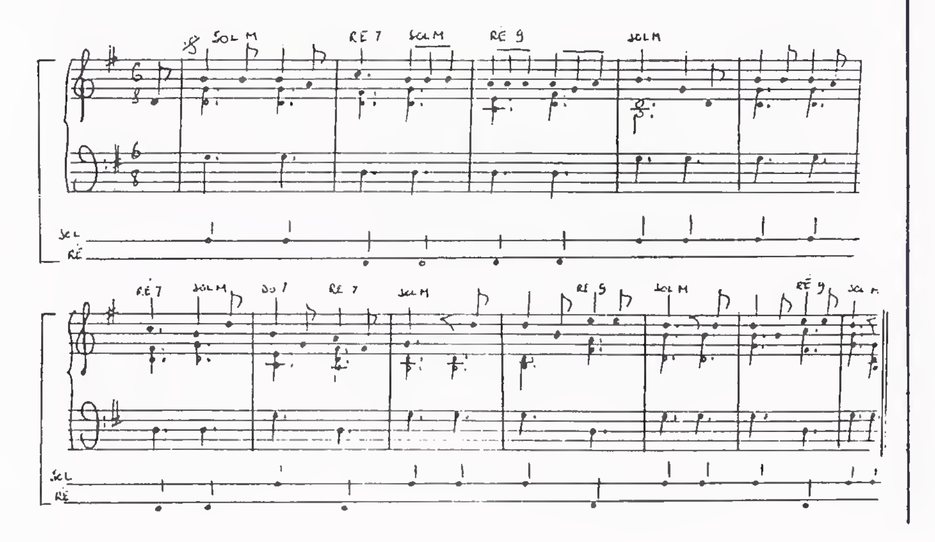
Barre de reprise indiquant le retour immédiat au début ; l'exemple est donc joué deux fois, ainsi que la mélodie.

Selon la rapidité des enfants, voici d'autres exemples musicaux abordés ici. Pour chacun, l'instituteur joue en même temps la mélodie.

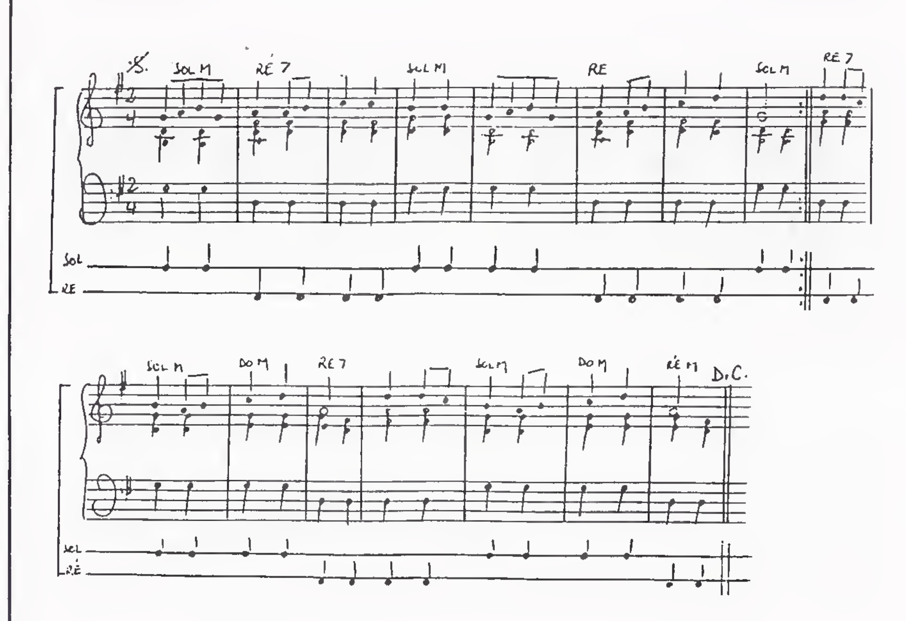
Sur l'pont du nord



Malbrough s'en va t'en guerre



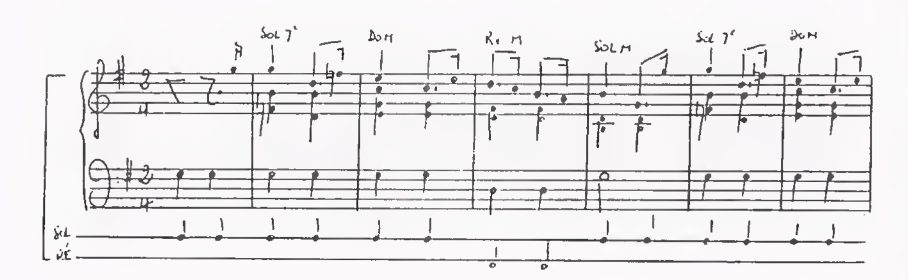
J'ai du bon tabac

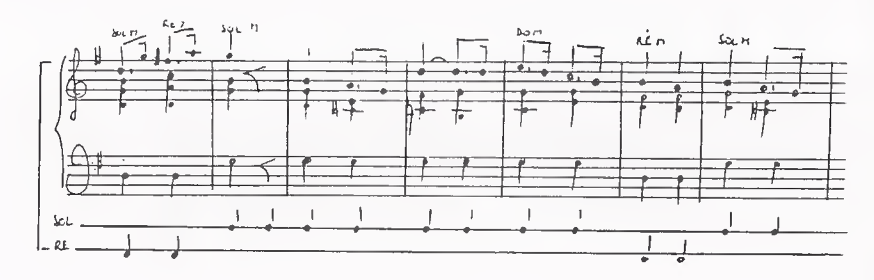


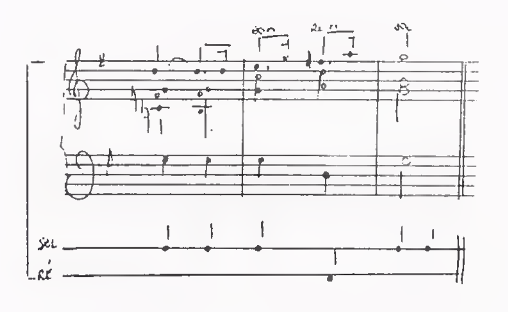
Le bon roi Dagobert



Les polichinelles







Sur la route de Louviers



NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE[1]

Le Temple de la Musique de **Robert FLUDD** (1617)

La construction symbolique aujourd'hui proposée par l'iconographie de l'**Education Musicale** constitue un véritable rébus, dont le déchiffrement pourrait constituer un petit jeu de société. Elle se trouve dans l'**Historia utriusque cosmi** de l'humaniste anglais rosicrucien Robert Fludd (1554-1637), l'un des esprits les plus curieux de l'époque élisabéthaine, ouvert à toutes les sciences occultes de son temps, notamment à l'alchimie.

Dans le texte qui accompagne l'image, ce contemporain de Shakespeare donne lui-même p. 161, une **descriptio** partielle de sa figure, dont il nous faut d'abord traduire le latin.

Le préambule situe ce temple "au sommet du Parnasse, résidence des Muses, orné de tous côtés de bosquets et de plaines toujours verdoyantes"; il le place sous la protection de la déesse Concorde et en confie le gardiennage à la muse Thalie, "par l'enseignement de laquelle les mystères cachés de la concorde sont enseignés aux pélerins."

Après quoi est abordée la **descriptio** proprement dite :

"Observe avec avidité, dirai-je, la révolution en spirale de la tour du plus grand temple : elle représente le mouvement de l'air, après qu'il a été percuté par un son ou par la voix. Les deux portes signifient les oreilles, organes de l'Ouïe, sans lesquelles on ne percevrait pas le son émis : il n'y a pas d'autre entrée qu'elles dans ce temple. En second lieu, tu observeras les 3 petites tours, représentant la disposition des notes, bémol, bécarre et nature (il s'agit des 3 sortes d'hexacorde de la solmisation). Et en les observant, il faut regarder de près les 3 parallélogrammes — chacun d'eux est édifié sous la tour qui lui correspond naturellement — qui démontrent pour les notes ci-dessus leurs diverses natures, appellations et emplacements dans le système. Au-dessus de chaque parallélogramme, des tuyaux d'orgue représentent les différences des notes et des sons de ces parallèles. Il ne faut pas non plus négliger la division par colonne de ce temple, car elle délimitera les vraies proportions du monocorde et les diverses espèces de consonance. Il faut encore examiner l'horloge avec soin, de peur que le temps ne s'enfuie à l'improviste ou ne s'écoule d'un pied trop lent, c'est-à-dire sans observer proportion ou mesure. Cette horloge est donc en quelque sorte la gardienne du temps régulier des notes et l'image très agrandie de leur simple valeur. Pourquoi aussi ne pas observer le triangle de proportion bien ajustée qui recherchera la diversité de la proportion des temps, tant dans la diminution que dans l'augmentation, et démontrera fort bien la perfection et l'imperfection des notes. C'est avec un soin non exigu qu'il faut observer aussi le triangle des consonances **(symphonicus)** dans le système des intervalles, comme le mystère final de tout le reste, car c'est par lui, et à partir de lui, que sont produites toutes les consonances de la musique, sans lesquelles il n'est aucune symphonie. Au-dessus (**super,** en réalité au-dessous) de ce triangle est représentée l'histoire par laquelle on explique l'invention de ces concordances, à savoir l'observation de Pythagore qui, passant par hasard par l'atelier d'un forgeron, et remarquant la consonance des sons produits par 4 marteaux, fit peser ceux-ci et découvrit par les proportions de leurs poids les 3 proportions ou consonances de la musique : quarte, quinte et octave, que nous avons représentées plus clairement par les lettres et les connexions de lettres des 3 fenêtres du temple (en réalité 4), qui conduisent également à la composition de la symphonie harmonique, de même que ce triangle symphonique. Si donc, dis-je, ô lecteur curieux, tu observes avec sagacité les diverses parties de ce temple, tu participeras à tous ses mystères et tu seras un maître très expert dans cette science très éminente".

Ainsi informés d'un certain nombre des intentions de l'auteur, nous pouvons reprendre méthodiquement l'examen de cette figure symbolique, de gauche à droite et de bas en haut.

I. La petite tour carrée de gauche. Un luth sur le socle de la colonne introduit l'image et annonce sa signification musicale. Par ses frettes en effet, le luth impose une division des cordes analogue à celle du monocorde sur lequel se font les calculs d'intervalles.

Le corps de la colonne représente ce monocorde, dont on voit en bas le nœud d'attache de la corde. Il est gradué sur 4 octaves, de sol 1 (gamma ut) à sol 4 (triple g minuscule); les 3e et 4e octaves n'ont plus leurs degrés intermédiaires, qui eussent été trop serrés sur l'image. Les proportions doivent se prendre à partir de l'extrémité supérieure, non affectée d'une lettre; la distance qui sépare cette extrémité de ggg est la moitié de celle qui la sépare de gg, le quart de celle qui la sépare de g, le 8e de G et le 16e du gamma inférieur (qui ne devrait pas être doublé : la graphie est correcte sous la colonnade de droite). Au-dessus, Apollon citharède, dieu du soleil, puis l'horloge dont nous avons déjà lu le commentaire, nous informant qu'elle représente le déroulement du Temps musical. Une autre horloge plus petite, au-dessus, évoque les procédés de diminution (ou, en sens inverse, d'augmentation), le tout couronné par le Temps avec sa faux et son sablier.

II. La grosse tour de gauche. En bas, la scène bien connue de Pythagore et des forgerons. Le rectangle qui suit, coupé en oblique, se divise en 2 parties. A gauche, le triangle dont parle l'auteur, présente la succession, en notation noire, des valeurs de durée des notes, dont le signe est représenté à l'intersection des lignes : en haut, la **fusa** (notre croche) qui vaut 1, puis la minime (notre noire) qui selon que la division est binaire ou ternaire (puisque la notation proportionnelle permet les deux procédés), vaut 2 ou 3. Suit la semi brève qui selon le même principe vaut 4 (2×2) ou 6 (2×3 ou 3×2) ou 9 (3×3).

La progression continue, montrant les diverses combinaisons possibles selon que l'on progresse de 2 ou de 3 à chaque échelon.

Quelques erreurs se sont glissées dans le tableau : il faut lire, pour la brève, 16 au lieu de 12, et 27 au lieu de 24; pour la maxime 32 au lieu de 33; moyennant quoi on obtient, en multipliant successivement par 2 et par 3 chacun des chiffres de la valeur précédente : pour la brève 8, 12 (et non 16), 18, 27 (et non 24); pour la longue 16, 24, 36, 54, 81; pour la maxime 32 (et non 33), 48, 72, 108, 162 et 243.

La partie triangulaire de droite, indépendante du triangle précédent, est un tableau de transposition, solidaire du tableau de solmisation qui lui fait suite derrière les colonnes; nous le retrouverons avec ce dernier.

La figure centrale représente une femme drapée (la musique) montrant sur un tableau, avec la baguette magistrale traditionnelle, 3 portées munies des clefs de bassus, altus et superius (fa 4[e], ut 3[e], ut 1[re]) avec, semble-t-il, des modèles de cadences et enchaînements-types; la dimension de reproduction de l'image ne nous a malheureusement pas permis d'en examiner le détail.

Les deux étages qui suivent ont été suffisamment expliqués par l'auteur pour qu'il suffise de les mentionner : ils figurent les deux oreilles servant de porte d'entrée au temple, et les spirales de l'air mis en mouvement par les sons musicaux. Ils sont encadrés de 6 bas-reliefs portant des instruments de musique (cornet, orgue portatif, petite harpe, luth, citole, vièle). La tour ronde qui couronne l'édifice ne semble pas avoir de signification particulière.

III. Le bâtiment de droite. Les jointures des pierres du soubassement figurent une portée où sont inscrites des notes de **bassus,** spécifiées telles par une clef de fa : Zarlino enseignait que la basse est le soubassement de l'accord. Disposées selon une gamme montante remplissant la portée, de sol_1 à la_2, elles présentent les différentes valeurs de notes en ordre décroissant, en notation mixte blanc/noir (correspondant à la nôtre) de la maxime (double longue) à la semi-fusa (triple croche). Au-dessus, une colonnade de 6 colonnes (l'hexacorde solfégique) introduit un vaste tableau de solmisation prolongé, sur la gauche, par un tableau chiffré triangulaire; nous examinerons l'ensemble de gauche à droite.

Le tableau triangulaire qui complète le panneau de gauche, placé en concordance avec celui de droite, peut être considéré comme un tableau de transposition. Il indique, par un système de carrés échelonnés, le nombre de demitons qui compose chaque gamme majeure à partir de la tonique inscrite en lettres : successivement, 1 (ut), 3 (ré), 5 (mi), 6 (fa), 8 (sol), 10 (la), 12 (si), 13 $(ut)_1$, 15, 17 etc., sur une étendue allant au fa_1 au la_4. La concordance avec la colonne initiale donne les transpositions. On retrouve les mêmes lettres, en concordance, en tête du tableau de droite, entre les colonnes 1 et 2. Elles y commandent, sur les trois travées qui suivent, un tableau de solmisation de type classique, que complètent les inscriptions portées sur les colonnes. Celles-ci précisent la tessiture des hexacordes au moyen de 5 clefs successives : clef de fa, puis 3 clefs d'ut, clef de sol enfin. Une accolade et un chiffrage de degrés sur les colonnes précisent la tessiture des 4 voix traditionnelles : bassus de FF (noté F) à b, tenor de C à f, altus de E à aa, superius de G à cc; une 5[e] tessiture est attribuée à la clef de sol, de d à gg.

Deux des quatre soupiraux portent les signes B mol et B carre, justification du tableau de solmisation qui les surmonte.

Le registre de dessus montre les tuyaux d'orgue symboliques annoncés dans la description; les deux niches latérales semblent purement décoratives.

Le dernier étage enfin supporte les 3 tours déjà décrites, dont la forme est significative : la tour ronde surmonte le tableau de l'hexacorde bémol (B rotundum), la tour carrée celui de l'hexacorde bécarre (B quadratum); celle du centre (hexacorde naturel) domine l'un et l'autre et porte une couronne au milieu de son toit en poivrière. La tour ronde est elle aussi couronnée, de façon différente, mais non la tour carrée, qui est seule à porter 2 fenêtres. Nous voyons mal la raison de cette discrimination.

Entre les tours court une galerie à 4 fenêtres grillagées, avec inscriptions, qui semblent être les trois **(sic)** fenêtres annoncées par la description. Surmontées chacune d'un chiffre, 8, 6, 5, 3, ces inscriptions donnent, en lettres, le nom des notes formant respectivement octave, sixte, quinte et tierce de chaque degré de la gamme, de G à f.

Tel est ce "temple de la musique", que l'auteur s'excuse d'avoir décrit "avec l'ardeur et l'imagination de l'inspiration poétique plutôt qu'avec un instrument de mesure", et dans lequel il voit "le don divin d'Apollon, dédié à la paix, à la concorde, aux mystères de l'harmonie et de la symphonie, incluant les concordances du ciel et des éléments, tellement liées entre elles que l'univers devra nécessairement périr et se voir réduit au néant par l'affrontement des discordes, avant que ses consonances ne fassent défaut ou ne se voient corrompues".

Que penserait Robert Fludd en 1985 ?

Jacques CHAILLEY

---

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée. Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

JEAN VIGUE

Jean Vigué vient de s'éteindre à Bedous dans le Languedoc où il s'était retiré depuis quelques mois.

Né en 1913, à Paris, il poursuit de brillantes études au Lycée Janson de Sailly, puis entre à la Schola Cantorum où il reçoit l'enseignement de Braud et Vincent d'Indy. Il hésite alors entre l'orgue et le piano, mais Yves Nat l'encourage à choisir le piano. Suivant les cours d'André Pirro, à la Sorbonne, on lui confie, grâce à son dynamisme, l'animation de la classe d'Histoire de la Musique auprès de Georges Favre.

La guerre interrompt ses activités; envoyé sur le front il y est fait prisonnier et connaît la dure épreuve des stalags. Rapatrié en 1941, il entre à la Bibliothèque Nationale où il s'occupe du département de la Musique — tout en participant efficacement aux travaux d'un réseau de Résistance. Sa carrière de pianiste commence en 1945 et, peu de temps après, il est nommé soliste permanent de l'Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F., poste qu'il ne quittera que pour prendre sa retraite en 1980.

Tous ceux qui l'ont connu ont apprécié son talent d'interprète raffiné, son affabilité constante, sa culture et son admirable sens de l'équité. Chaque année il participait au jury international de l'Institut Musical Européen où ses précieuses qualités humaines et hautement artistiques enchantaient ses collègues et amis ?

Sa discrétion les a malheureusement tenues à l'écart des succès que sa valeur aurait mérité d'accumuler au long d'une vie exemplaire de réussite.

Pierrette MARI

Manuel de FALLA (1876-1946)

Nuits dans les Jardins d'Espagne - 1911

par **Isabelle BERGONZI**
Professeur d'Education Musicale

Nous nous adressons à des élèves qui n'ont pas suffisamment de bases musicales pour comprendre une analyse trop technique. Il vaut mieux qu'ils **"sentent"** la musique avec des **Impressions,** sous-titre donné par M. de Falla lui-même et de rapprocher sans cesse la musique de leur culture générale, de ce qu'ils connaissent. L'analyse et les détails techniques seront cependant donnés pour le professeur qui les exploitera à sa guise.

Il faut d'abord attirer leur attention sur le fait que l'Espagne étant un pays de contrastes, à cause du relief et du climat, les paysages et les genres de vie varient autant d'une région à l'autre que les types humains. Ces contrastes nous les retrouverons dans la musique de M. de Falla. Avec lui nous sommes en **Andalousie** qui se situe au Sud de l'Espagne avec ses chaînes de montagnes : Sierra Morena, Sierra Nevada, la plus haute d'Espagne (3482 m) et seulement à 35 kms de Grenade, son fleuve, le Guadalquivir "le Grand Fleuve" et ses grandes villes très différentes : Cordoue, Cadix, Séville, Grenade. Grands contrastes également dans tout le domaine artistique dus à l'histoire de l'Espagne, 300 ans avant J.C. conquise par les Romains puis par les Germains... En 711 les Musulmans viennent d'Afrique du Nord, s'emparent des trois quarts du pays et demeurent sept siècles ! Donc, après l'art roman c'est l'art gothique au XIIIe s., très décoré, au XVe s. en Andalousie, qui devient le plateresque (style fin et exubérant des orfèvres). C'est l'époque du règne des Rois Catholiques, Ferdinant et Isabelle, qui recevront en 1492 Christophe Colomb et protègeront les artistes. L'art italien aura une grande influence à l'époque de Charles Quint et surtout en Andalousie dans la cathédrale de Grenade et dans son palais de l'Alhambra. Frederico Garcia Lorca a écrit : "Il y a de frémissantes luminosités sur la ville médiaval en Andalousie... un repos musical imprègne chaque chose... le matin est clair..." Cette phrase nous rapproche de Manuel de Falla.

Manuel de Falla est un musicien espagnol né le 23 novembre 1876. Il fait des études brillantes au Conservatoire de Madrid puis rencontre Felipe Pedrell de qui il recevra surtout le goût des traditions nationales espagnoles.

De 1907 à 1914 il fait un séjour en France, commence la composition des **"Nuits dans les Jardins d'Espagne"** et fréquente, entre autres, le musicien impressionniste Debussy.

Il écrit la **"Vie Brève"**, un chef-d'œuvre créé à Nice en 1913. En 1914 il rentre en Espagne, compose ses œuvres les plus célèbres : **l'Amour Sorcier** et **Le Tricorne.**

Il s'installe à Grenade en 1919 sur la colline même de l'Alhambra et ressent alors des aspirations mystiques de plus en plus ardentes. En 1939 il part en Argentine et y meurt le 14 novembre 1946.

C'était un homme fragile d'aspect et de santé, à la silhouette presque ascétique, doué d'une vive intelligence, distingué, discret, passionné et méditatif.

Pour bien comprendre M. de Falla il faudrait mieux connaître la personnalité de l'Espagnol en général. "On ne sait pas assez que l'Espagne fut et est restée un pays de fées" a écrit Paul Morand. Il est vrai que l'Espagnol se définit plus par ses croyances, ses rêves, ses passions que par la façon matérielle dont il vit. Sa foi religieuse est très grande, son imagination est débordante... (qui ne connait le **Don Quichotte de Cervantes ?**). C'est un homme digne, fier et son sens de l'honneur est très vif. Il puise, dans son amour de la nature, la poèsie qui l'aide à vivre et le fatalisme dans lequel il meurt, sans plainte et sans cris, la souffrance et la mort étant, pour lui, le prix naturel de l'amour et du plaisir... L'Espagnol apporte à se distraire autant de passion qu'à aimer ou à haïr aussi est-il capable de se déchaîner tant il veut vivre pleinement les instants de bonheur.

Nous allons maintenant approcher de plus près les Andalous. Ils sont de nature joyeuse, généreuse, sensible. Ils ont le goût naturel des fêtes pittoresques et nocturnes avec chants et danses mais ils aiment aussi à s'appesantir sur la cruauté du destin, à raviver les tortures ! Ils ont accueilli les gitans, de race nomade de l'Inde, avec enthousiasme. Ceux-ci sont nombreux en Andalousie et vivent intensément le soir dans les tavernes où l'on boit le xérès (vin alcoolisé et aromatique très estimé) qui fait perdre la raison et où l'on se laisse ensorcelé par les danses et mimes des gitanes. Thomas Andrade de Silva a pu dire : "Ils ont prêté à certains chants andalous, l'accent de leur personnalité inimitable en les interprétant avec un génie si authentique que l'on peut bien parler de re-création".

Dans sa musique M. de Falla n'use guère de thèmes folkloriques mais il comprend l'âme espagnole qu'il exprime d'une manière synthétique et très originale. Il s'inspire des mélodies et rythmes populaires, du style qui caractérise ce folklore mais ce n'est jamais une imitation de celui-ci. Brièvement notons la mélodie très ornée, souvent chromatique ou modale d'où l'ambiguïté tonale, des rythmes binaires et ternaires curieusement alternés et très variés, des enchaînements audacieux d'accords de 7e et de 9e et une orchestration très riche.

Trois mouvements composent ces "Impressions Symphoniques" écrites pour piano et orchestre

I Au généralife
II Danse lointaine
III Dans les Jardins de la Sierra de Cordoue.

L'orchestre se compose de 2 flûtes et piccolo, 2 hautbois, un cor anglais, 2 clarinettes en la, 2 bassons, 4 cors en fa, 2 trompettes en do, 3 trombones et tuba, 3 timbales, un célesta, un triangle, 2 cymbales, 1 harpe, le quatuor à cordes et un grand rôle est réservé au piano souvent soliste.

Premier mouvement

Au Généralife (en Arabe, jardin élevé)

C'était la résidence de campagne des Sultans de Grenade. De là on peut admirer le palais mauresque de l'Alhambra "La Rouge" face aux neiges immaculées de la Sierra Nevada, la forteresse de l'Alcazaba, chef-d'œuvre de l'architecture arabe en Espagne avec ses voûtes d'or et ses dentelles de stuc.

Ce qui est particulièrement remarquable ce sont ses jardins en terrasse, le canal bordé de jets d'eau irisés... L'eau d'Espagne est légère, limpide, au goût exquis; boire de l'eau est une volupté, l'eau qui fait chanter les fontaines de Grenade... On emprunte des allées limitées par des ifs et des rosiers, puis des cyprès et des lauriers roses. Partout des massifs colorés, des orangers en fleurs au suave parfum, des murailles tapissées de lierre, des buis fournis et bien taillés. L'exubérance de la végétation fait un paysage extraordinaire, jardin irréel qui incite à la méditation. La nuit y ajoute son charme magique mais aussi la crainte et l'angoisse qu'elle peut faire naître.

M. de Falla insiste d'abord sur la fascination et le mystère des ténèbres avec un murmure lancinant sur trois notes joué par les altos et la harpe (exemple 1) auxquels s'ajoute le cor anglais. Petit à petit le paysage devient moins sombre et après un bruissement des cordes, le piano en notes aiguës fait jaillir puis ruisseler l'eau des fontaines. Roland Manuel écrit : "les dessins que le piano mêle à l'orchestre sont de subtiles arabesques ayant des correspondances avec celles de l'Alhambra". Après l'évocation du réel, la beauté du site, c'est le rêve... (exemple 2). Suivent un dialogue tranchant entre le piano et l'orchestre, des râclements comme des guitares qui s'accordent et de nombreux éclats dans un crescendo enthousiaste. Puis, sur un balancement voluptueux, une mélodie est répétée plusieurs fois au piano (exemple 3). Une phrase ample et fièvreuse (exemple 4), des appels de cors et de clarinette et un original accord de 9e avec quinte augmentée (si bémol, ré fa dièse, la bémol, do) nous entraînent dans un décor phosphorescent fait d'ombre et de lumière lunaire; c'est une musique floue, impressionniste, aux nuances très contrastées. Tout est diaphane.



Nous entendons ensuite des trompettes stridentes (exemple 5), des cordes qui exécutent un accompagnement sec, scandé (exemple 6), et subitement dans une grande luminosité fortissimo on est longuement ensorcelé (exemple 7). Des frémissements et timides plaintes (exemple 8) nous amènent la réexposition du thème initial au piano. Le piano, qui a toujours un rôle important en s'opposant sans cesse à ses partenaires comme s'opposent rêve et réalité, exalte la beauté de ces lieux chargés d'art et d'histoire. Après une magnifique montée de tout l'orchestre avec roulements de timbales, la puissance et la féerie explosent en feu d'artifice (exemple 9). Enfin en un très doux décrescendo le thème III

semble s'évanouir avec langueur sur trois notes par de lointains soupirs des cors (exemple 10). La nuit calme reprend ses droits. Ce premier mouvement se termine par deux accords pianissimo avec tierce majeure (mi dièse en Do dièse mineur).

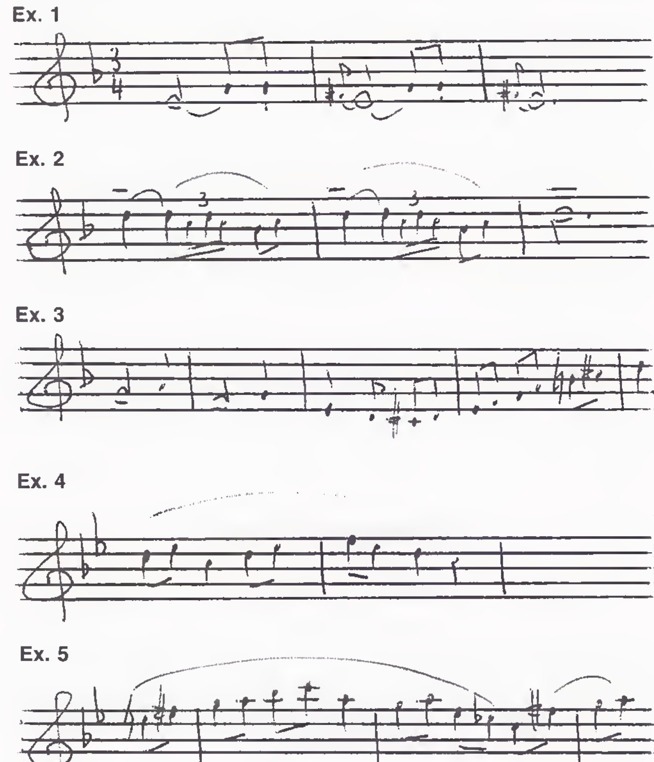


Deuxième mouvement

Danse lointaine

L'Andalousie est la patrie du chant et de la danse flamenco. Nous pensons surtout à la malaguēna mais aussi à la séguédille et au boléro qui ont un grand succès dans les caves enfumées... Le flamenco est une musique espagnole très originale, ternaire et essentiellement fondée sur l'émotion "vécue" et communiquée par l'artiste.

Sur un rythme envoûtant et obstiné des cordes nous entendons un chant pénétrant à la flûte et au cor anglais (exemple 1). Il sera encore joué à la clarinette après un balancement très doux aux flûtes (exemple 2) et des contretemps de timbales. L'espagnol envisage son sort avec anxiété mais il a la volonté de lutter, les accents secs des bois puis des cordes le prouvent. C'est alors l'entrée du piano-roi avec de nombreuses envolées vers l'aigu et des superpositions de rythmes binaire et ternaire. Les cordes grésillent... Fuse une fulgurante gamme mineure mélodique ascendante puis descendante dans le mode hypodorien; une longue phrase voluptueuse fait oublier toutes les craintes (exemple 3). Des effets de tambours de basque sont suggérés au piano pour des danses scandées pleines de vie intense et voici un thème qui nous rappelle celui du Généralife (exemple 4). Serait-ce une recherche de forme cyclique ? Il est doux, brillant avec le célesta et sa cristalline percussion (exemple 5) puis fort, enfin très appuyé avec un rythme de tourbillon rapide ♩ ♫ ♬ ♬ à tout l'orchestre.



Retour du thème (exemple 4) en galop par les cors et par les trompettes criardes, fortissimo... avec elles, la destinée semble inébranlable : il faut être fataliste. Le piano, d'abord seul, s'engage, docile, aidé par les cordes conciliantes dans un long crescendo, puis très incisif reprend le thème IV. C'est alors que l'atmosphère change avec une inquiétante descente chromatique aux violons et le premier thème aux trompettes évoquant peut-être le jugement dernier... Mais vite on veut l'oublier avec le piano encore percutant (exemples 4-2), des échos des cors et des cordes graves. Insistant, il imite la guitare trépidante. Le cor anglais (exemple 2) et le piano vont s'affronter dans une rivalité tournoyante... on s'étourdit, on s'enivre... les soucis doivent être dominés. Ce sont de multiples bouffées sonores. Avec ces trois notes qui reviennent inlassablement (début de 4)

on va, par degrés successifs, jusqu'au paroxysme de l'obscession et de l'énervement. Suit, pianissimo, le mystère...

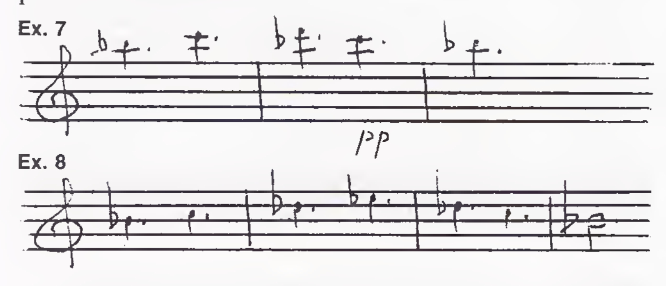
Plusieurs poussées chromatiques affolées des cordes fortissimo vont finalement se lasser dans le grave avec violoncelle et contrebasse (exemple 6).

Ex. 6



Un déclic magique fait d'un interminable si bémol tenu, d'un roulement de timbales, d'une cymbale utilisée avec baguette, annonce la fin de cette confusion de l'esprit. Le célesta et la flûte répètent en valeurs longues le motif du début, les violons se calment mélancoliquement (exemples 7 et 8), le rythme se désagrège petit à petit dans l'incertitude...

Ex. 7



Un ronronnement confus dans le grave au piano avec notes tenues aux bois auxquels s'ajoutent ensuite le cor, les trompettes et les timbales dans un grand crescendo nous entraîne en un vivo fortissimo qui est la troisième partie.

Troisième mouvement

Dans les Jardins de la Sierra de Cordoue

Ce final évoque une fête populaire avec festins de nuit et danses dans un village aux environs de Cordoue, patrie de Sénèque. M. de Falla pense que le titre n'est qu'une suggestion qui laisserait libre cours à l'imagination de l'auditeur, alors imaginons...

Le rythme est nerveux avec de nombreux accoups des cordes ponctués par les timbales. En Espagne la ville ressuscite le soir... Avec le piano solo (exemple I) ses montées chromatiques et accents sur les premiers temps, l'atmosphère devient magique. En ondulations légères les notes se perdent dans le vent : on croit rêver. Un solo de trompette, puis de cor (exemple II) très marqué et fortissimo préparent celui du piano.

Ex. 1



C'est une très belle montée (exemple III) dans l'aigu, toute de tendresse puis une descente brillante en triples croches. Pendant qu'il insiste sur cinq notes (exemple IV) en douceur, les cordes coupantes reprennent leur rythme énergique, imitant (encore !) les guitares.

Ex. 3



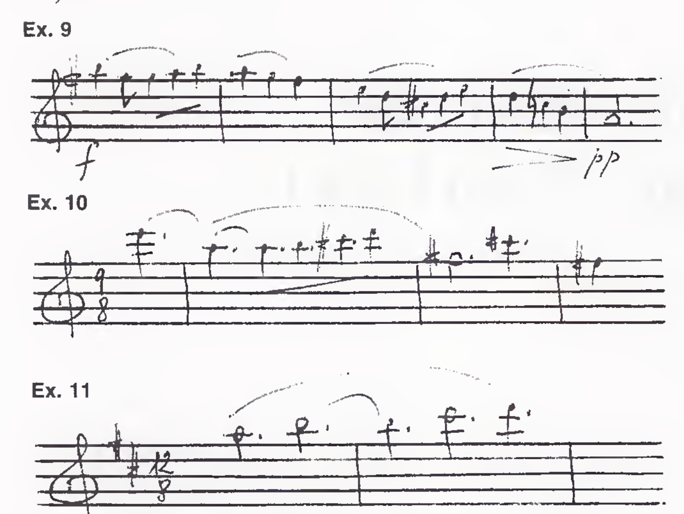
Imaginons une danseuse provocante... Avec des contorsions des bras, elle fait vibrer son riche éventail et, par une brusque détente de la jambe, elle déploie et rejette en arrière sa robe aux couleurs vives et aux multiples volants, robe à lunares (taches rondes en forme de lune) qui moule les hanches, allusion au paon symbole de la splendeur. Un passage au piano, comme un couplet (exemple V) se termine par une cadence de glissandos en quadruples croches avant la reprise de danse envoûtante aux cordes (exemple VI) : la gitane a allumé la tentation. Le célesta s'ajoute à la harpe et à tout l'orchestre pour créer un vertige qui devient panique, affolement... la belle danseuse va-t-elle s'esquiver ? Les cordes et cors se montrent suppliants. Les danseurs scandent la danse sur les talons frappant le sol avec frénésie et gravité (exemple VII). Encore des essais de séduction avec un piano doux (exemple VIII) puis charmeur après des confidences du violoncelle.

Ex. 5



Avec le refrain très chanté aux cordes, on atteint le bonheur sublime (exemple IX). En volutes légères et peu à peu, sur un accompagnement de timbales discrètes mais persistantes, c'est une descente dans l'apaisement (exemple X). Le piano aussi hésite à se taire. Une

dernière tension des cordes, comme un chant d'espoir, en valeurs longues, toute de chaleur et l'on termine avec une montée très sensible vers l'Idéal, la paix (exemple XI).



Comme l'a écrit Suzanne Demarquez "La brise souffle une ultime vibration de guitares, tout s'éteint peu à peu dans la langueur".

Section Française de la Société Internationale pour l'Education Musicale

ANNEE EUROPEENNE DE LA MUSIQUE - 1985

TROIS JOURNEES D'INFORMATIONS
les vendredi 22,
samedi 23 et dimanche 24 mars 1985

AU FOYER INTERNATIONAL D'ACCUEIL DE PARIS - LA DEFENSE
19, rue Salvador Allende, 92000 NANTERRE

VENDREDI 22 MARS 1985 : de 8 h 30 à 18 h

10 h 30 - "Echanges vocaux entre bébés et adultes en milieu crèche" (3 à 15 mois). France STRAUS.
14 h 30 - "Musiques sans frontières". Expériences d'Education aux musiques du Monde dès l'âge de 3 ans. Philippe FANISE.
16 h 30 - "La Formation Musicale par le Jazz" dans les classes à horaires aménagés et au Conservatoire. Daniel FRANÇOIS.

SAMEDI 23 MARS : de 8 h 30 à 18 h

9 h 30 - Groupe de Musique expérimentale de Bourges "LE GMEBOGOSSE". "Technique expérimentale de pédagogie musicale". Christian CLOZIER, Roger COCHINI.
17 h 15 - Concert par l'Orchestre des Classes musicales du Collège Paul Valéry de THIAIS. Direction : Guy DOGIMONT.

DIMANCHE 24 MARS 1985 : de 8 h 30 à 17 h

9 h 00 - "Une rencontre expérimentale entre handicapés physiques et handicapés mentaux. Renate PERRION.
10 h 15 - "Une thérapie utilisant le son, le rythme, le mouvement pour les enfants aveugles et mal-voyants ayant des troubles associés". Ana RALUCA ANDREESCO.
11 h 00 - Concert : Les Chœurs de l'Essonne. Direction : René HAMM.
14 h 00 - "Recherches et Expérience musicales auprès des enfants sourds". Rosalie PRATT (U.S.A.).
15 h 00 - "Harmonie essentielle et Thérapie". Jacques PORTE.
16 h 00 - "Une expérience en milieu hospitalier avec un instrument électro-acoustique le "GMEBOGOSSE". Docteur Jacqueline VERDEAU-PAILLES et Roger COCHINI.

Renseignements et Inscriptions à :

Madame Jacqueline AMELLER
82, rue du 22 Septembre
92400 COURBEVOIE

Les pièces de clavecin* de Jean Philippe RAMEAU

par **Daniel PAQUETTE**
de l'Université LYON II

Livre de pièces de clavecin (1724)

Généralités :

Rameau est installé définitivement à Paris depuis un an environ; sa réputation de "savant" est grande, du fait de la publication en 1722 de son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (qui le situe encore à Clermont en Auvergne) et dont *les Mémoires de Trévoux* déclare sous la plume du Père Castel (?) :
"notre siècle se glorifie de bien des découvertes,... c'est ici une des plus importantes et des plus belles qu'il soit faite."

Mais il n'est pas considéré comme un musicien, son 1er livre est sans doute oublié, il faut gagner sa vie. D'où la nécessité de bien instruire les jeunes clavecinistes qui lui arrivent nombreux. Ce recueil est à finalité pédagogique puisqu'il est précédé d'une *"Méthode pour la mécanique des doigts, où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument, et avec une table pour les agréments."* L'ouvrage réédité en 1731 perdra cette préface.

Un développement serait nécessaire : survolant le texte, on se rendra compte combien ces principes restent encore valables, Rameau demande le mouvement régulier et la souplesse des doigts, la nécessité d'un travail régulier, la mise en place des doigtés, le maintien du coude et du poignet dans une attitude de souplesse et dans l'économie du geste. Il en donne l'application :
"sans en savoir davantage... on peut apprendre le petit Menuet... ayant eu soin d'y marquer les doigts et d'en retrancher les agréments."

Le charmant *menuet en rondeau* est généralement délaissé dans les enregistrements : il est pourtant important dans l'évolution du clavier puisqu'en refusant les agréments, il anticipe déjà sur la sonorité du piano (comme le dit Girdlestone p. 35, Rameau considère déjà le clavecin comme un instrument à son continu).

* Voir l'Education Musicale n° 313-314.

D'un point de vue analytique, on ne peut que constater une coupe de 8 mesures (4 + 4) **Oa** reprise à la dominante **Ob** et retour sur une basse "régulièrement" inégale de type menuet. Rameau enchaîne sa démonstration sur les *roulements* (exemple : les *Tourbillons,)* les *battements* (exemple : les Cyclopes). Trois remarques importantes concluent sa démonstration :
— *"la Musette en C sol ut peut être jouée avec la viole..."* (donc le système des nuances reste encore appliqué)
— *"on peut se passer... des doubles et des reprises d'un Rondeau qu'on trouvera trop difficiles"*
(une liberté d'exécution qu'on aimerait retrouver chez les interprètes modernes)
— *"ces remarques s'appliquent à l'orgue".*
(donc Rameau pense moins au clavecin qu'au clavier)

La *Table des agréments* trouve encore son application dans un recueil ultérieur : "*Nouvelles suites de pièces de clavecin*" (cf. : *Remarques sur les pièces...* p. 58).

Forme :

Le livre comprend 20 pièces groupées en 2 suites (mi et ré,) la première plus riche en danses et de plan plus régulier que la seconde riche de pièces libres et pittoresques. Ce dernier point nous permet d'évoquer davantage Couperin (Marchand paraît bien loin). D'autant que la forme "rondeau" est abondamment utilisée, la coupe binaire (avec *doubles* parfois) servant davantage de canevas aux danses traditionnelles.

Caractéristiques des danses (apparues dans le second recueil)

Rigaudon : danse rapide, généralement à 2/4, de forme A-B-A, avec coupe de 8 mesures. Proche de la Bourrée, avec entrée anacrousique.

Musette : cette danse est un transfert instrumental : la basse en bourdon reprend l'effet technique de l'instrument. Modérée, à 2 ou 4 temps, elle sert parfois de double au menuet.

Tambourin : danse vive, binaire, bâtie sur une basse stationnaire, oscillant généralement de la Tonique à la dominante; la voix supérieure rappelle le galoubet associé au tambourin en Provence.

SUITE EN MI

Allemande (p. 22). D'emblée, on retrouve les caractéristiques de la danse : départ anacrousique, rythmes de double croches; flot ininterrompu dans une polyphonie serrée, déroulement fortement tonal, coupe binaire (ici division de la pièce en 2 parties inégales de 11 et 13 m.)

1ère partie : le motif initial **la** retombe sur une quinte et s'appuie sur des croches égales de basse. Dès le 2e système, les 2 voix inférieures évoluent soit en réponse (1e m.) soit en mouvement parallèle et syncopé (2e m); à la 3e m. apparaît un 2e motif **1b** formé de trois groupes de double croches, débutant en contretemps sur une basse en croches disjonctives, revenant comme un écho, (3e s., 1e m.); après une mesure de transition où se manifestent des frottements durs du *si* (croche) sur *la* (double croche) et *ré* sur *mi*, **1b** se répète à l'octave en dessous avant une conclusion en Sol.

La 2e partie (5e s., 2e m.) reproduit **1a** en sol, mais le *do dièse* provoque dès la 3e note une impression de si. Les entrées sont plus rapprochées, la basse plus mouvementée. Dès le (1e s., 1e m. p. 23) **1b** apparaît en si, la 2e m. est le décalque du (3e s. 1e m.) de la 1ère partie. La basse seule descend en marche (2e s. 1e-2e m.) sous un supérius en double croches battues; dès le (3e s. 2e m.) on assiste à la présentation d'une sorte de réexpédition débutant par **1b,** cette fois en mi (3e s. 2e m. à 5e s. 1e m.) correspondant à (2e s. 3e m. à 4e s. 2e m.) de la 1ère partie, mais à distance de sixte.

On peut donc, à la limite, considérer qu'il y a chez Rameau tendance à user de la coupe ternaire (ce qui se retrouve tout autant chez Domenico Scarlatti) et volonté d'unité thématique. Pièce essentiellement contrapuntique, cette allemande n'a pas de point commun avec celle du 1er livre, si non l'arpège initial, de la. Mais la conduite des voix est plus souple et "l'imagination" plus grande.

Courante (p. 24) :

Traditionnelle avec son 3/2, ses ornements nombreux, son dessus qui court sur une basse solide, et ses rythmes inégaux. Elle répond donc à la définition de la courante française (signalons toutefois, que, danse modérée, l'exécution exigeait logiquement l'inégalité). Naturellement, Rameau lui donne un ton particulier : la basse à sa propre indépendance mélodique et dialogue souvent avec le *supérius.*

De coupe binaire (1), la pièce est disproportionnée : 1ère partie (8 m.) 1e reprise (8 m.) 2e reprise (5 m.).

L'entrée, rappelle celle de l'allemande par son rythme **2a**. La basse débute par étagement (1e m.) et se montre fort disjonctive (7e dans la 2e m.). Sur une basse régulière, la 1e phrase de 4 m. exploite l'élément **2a**, la 2e phrase utilise davantage les rythmes pointés; la basse qui se dédouble (3e m.) s'avère plus mouvementée. La **1e reprise** retrouve l'arpègement; son motif est proche de celui de *l'allemande;* **2b** passée au relatif SOL, c'est le rythme pointé qui domine, la basse se montrant fantasque avec effets d'emboitements rythmiques (4^{e}s. 1e m.). Les 2 voix opèrent en mouvement contraire (4e s. 2e m.) et la basse prend autant d'importance mélodique que le dessus. On retrouve le ton de mi. (5e s. 2e m.) où figure un élément (noire pointée deux doubles croches) visible (1e s. 3e m. 6e s. 1e m.)

La **2e reprise** se singularise par une entrée assez analogue à celle de la 1e, mais en double croches **2c**. Les mêmes mouvements contraires se reproduisent, mais dans un resserrement rythmique prononcé, donnant au contrepoint une souplesse soutenue et une vivacité qui fait de cette 2e reprise, une *coda.*

Gigue en rondeau (p. 25)

Traditionnelle par son 6/8, cette gigue "souffre" de l'absence d'imitations pour justifier pleinement sa structure. Mais le dessin tournant de croches, le rythme balancé sont bien ceux de la gigue.

Le **refrain** ne possède que 8 m., dans un tour populaire marqué avec répétition du même motif de 4 en 4 mesures **3a**. La basse effectue un mouvement tournant, largement arpégé, d'abord dans un ambitus élevé, puis reprenant (1e 5e m). sa hauteur normale.

Dans la **1e reprise,** sur une ponctuation de noires, le mouvement tournant s'élargit dans le 3e système, pour engendrer au *superius* les arpèges larges qui animaient la basse du refrain; le soutènement harmonique résidant en double tenues avec retards. La base reprend le même dessin qu'elle traçait au refrain, mais en sol (4e s. 3e m.); c'est donc un élément de réexposition dans un couplet.

La **2e reprise** commence dans un parallélisme des voix — note contre note — (5e s. 1e m.); dans la 3e mesure, les 3 voix se transportent à l'aigu, la basse "gambadant" en marches d'octaves **3b.** Dans le dernier système, de larges arpèges façonnent la voix supérieure, tandis que la basse, modulante (avec allusions à si) ornée parfois sur la 2e note du groupe, joue un rôle de soutien pour amener (6e s. 7e m.) à quelques uns des rares accords de la pièce.

La **2e gigue en rondeau** (p. 26) offre la surprise d'évoluer dans la lumineuse tonalité de MI (on n'oubliera pas à l'époque l'effet surprenant qu'implique l'utilisation des tonalités dépassant 3 altérations sur des instruments non tempérés). De plus cette 2e gigue prend une allure de musette avec sa basse en octaves répétées.

La courbe mélodique évolue en groupes tournants **4a**, de sens descendant de 4 mesures, avec reprise après une mesure d'accalmie (2e s. 1e m.). Cette deuxième présentation conclut sur un arpège descendant analogue à ceux du refrain et reprise de la gigue précédente.

La **1e reprise** en si entre en imitation **4b**, la basse "meublante" en arpège se répétera trois fois (3e s. 5^{e}m., 4e s. 1e m. à 3e m.).

La 2e reprise possède cette fois une entrée canonique de "basse" (en clef de sol) qui dure 4 mesures **4c**. Rameau module, sans jamais y rester, en si, en sol (1er s. p. 27), dans une écriture serrée qui rappelle la 2e reprise de la danse précédente. La fin arpégée nous y rattache aussi.

La **3e reprise** donne une ampleur inconnue à ce type de rondeau. L'entrée est en imitation. L'écriture est serrée : on passe d'ailleurs à 3 voix dans le 4e système et le parallélisme en tierces est typiquement italien.

Un nouveau dessin par "battues" se fait jour (4e s. 6^{e}m.) sur une basse sautillante dont la chute en si dièse (5e s. 2e m.) **4d** n'est pas sans surprendre. La 3e mesure de ce 5e système reprend le passage commencé (4e s. 5e m.) une tierce en dessous. L'arrivée se fait sur do dièse.

Ces *gigues* sont incontestablement de style italien en croches régulières fort dissemblables de la *gigue* du 1er

livre (à 6/4). Le développement insolite à 3 reprises, les sonorités de musette, tout celà annonce les pièces suivantes où le caractère de la suite traditionnelle tend à disparaître au profit d'un pittoresque de bon aloi. Elles ne forment donc pas la pièce terminale de la suite.

Le rappel des oiseaux (p. 28)

L'analyse en est quasi impossible, car c'est une pièce véritablement "impressionniste" où jouent seulement un incipit rythmique, des retards, contretemps et ornements. La coupe binaire est maintenue avec une variante dans la 2e partie.

1ère Partie : 2 éléments donnent une certaine unité à cette page descriptive : un motif de fanfare **5a** qui se développe en syncopes (4e s.) et l'intervalle de quarte qui sert à mieux rendre le pépiement **5b** (qu'on se souvienne de son utilisation dans la *1ère Symphonie* de Mahler). En fait, ils s'imbriquent.

Les entrées décalées se font sur un accord de sixte (donc peu tonal) (1e s. 1e m.). Les battues entre les mains donnent l'impression de prolixité et de sautillements (1er s. 2e-3e m.) dans des accords parfaits brisés, les retards de **5b** sur une basse en croche pointée-double croche (1er s. 1em.; 2e s. 1e m.) créent un climat d'apparente confusion rythmique. Le 2e système est rythmiquement identique au 1er système mais dans la dernière mesure, il annonce un nouvel épisode (3e s.) où le réseau de double croches en arpèges brisés est "piqué" de sautes d'octaves descendantes à la basse.

Le 4e s. associe les retards de la main droite au rythme croche pointée-double croche à la main gauche dans le 5e système, la basse en octave amplifie encore la portée grandiloquente (saut de dixième dans la 3e mesure) d'une voix supérieure en arpèges disjoints.

2e Partie (p. 29) : on repart au relatif SOL sur un dessin semblable à celui de la mesure initiale. Dans le (1e s. 4e m.), les accords en arpèges brisés aux 2 voix amènent, après un trait de triple croche conjoint (2e s. 1e m.) le retour du rythme (visible au 2e s. 1e m. de la page 28) mais avec une voix intermédiaire en syncope. Deux voix seulement se retrouvent au 3e système dans un tour modulant (3e s. 4e m. : un triton).

Le 4e système resserre le rythme avec les éléments déjà rencontrés, les mesures 2 à 5 du 5e système se répercutent rigoureusement dans le dernier système. Ce resserrement au moment du retour à mi, fait penser à un épisode de réexposition.

1er rigaudon (p. 30)

Selon Girdlestone (p. 41) cette pièce proviendrait (avec la musette et le Tambourin) du Théâtre de la Foire où Rameau fit ses débuts en 1723.

Ce rigaudon est conforme aux caractéristiques du genre : 2/2 coup par 4 m., départ en anacrouse avec retombée sur le milieu de la mesure terminale, fluidité et vivacité qui provoquent le mélange de "scandé" et de "coulé".

Le départ présente 2 voix canoniques la phrase, **6a** d'une carrure de 8 m. est formée d'une section de 4 m. qui se répète. La basse est strictement mélodique et conclut sur une "retombée" d'octave qui "sonne" comme une frappe de tambourin (1er s. 5e m.; 2e s. 3e m.; 3e s. 6e m.).

La reprise utilise le même incipit **6b** ; la basse, hissée d'une octave se divise en pédale de dominante et flot de croches à la tierce de la ligne supérieure.

2e rigaudon : sert de "second". Il est logiquement dans le ton de MI; le dessus trace un dessin inverse de celui de la 1ère pièce, **7a** appuyée sur de longues octaves à la basse qui termine la section sur un élément cadenciel avec retombée d'octave (4e s. 4e m.).

La reprise donne aux deux voix une allure disjonctive et scandée **7b** avant de voir apparaître à la basse (5e s. 7e m.) un large accord évoluant sur un triton (p. 31 1er s. le m.) provoquant ainsi une rupture rythmique et harmonique qui permet de mieux faire ressortir le parallélisme des voix de la petite reprise.

Double du 2e rigaudon : la basse reste identique subissant de petites variantes (3e s. 4e m.-5e m.; 4e s. 2e m.-3e m.; 5e s. 2e-3e m.). On retrouve facilement les notes réelles du dessus.

Musette en rondeau (p. 32). Pour la première fois on trouve une indication, **Tendrement** qui selon la terminologie du temps signifie mouvement modéré (il n'y a aucune tendresse à exhaler !).

Le refrain est conforme au plan : basse en bourdon, dominante tonique en référence à l'instrument, oscillant du 7e au 2e degré avec une voix supérieure tournante, dans une coupe de 4 mesures répétitives. **8a.**

D'emblée nous sommes plongés dans le ton de MI, fortement affirmé par la basse qui parfois se scinde en deux parties mélodiques (2e s. 2e m.) (la musette s'exécutait sur le clavecin à l'aide des deux claviers).

1re reprise : même coupe (4 + 4 m.) avec répétition du motif. **8B.** Les trois voix ont une vocation bien définies : basse stationnaire, voix supérieure apparente, alto, mi-mélodique, mi-harmonique.

2e reprise : si toutes les mesures sont scandées par la tonique; la basse qui s'élève à l'octave aiguë se subdivise en petits contrechants à la sixte. **8c.**

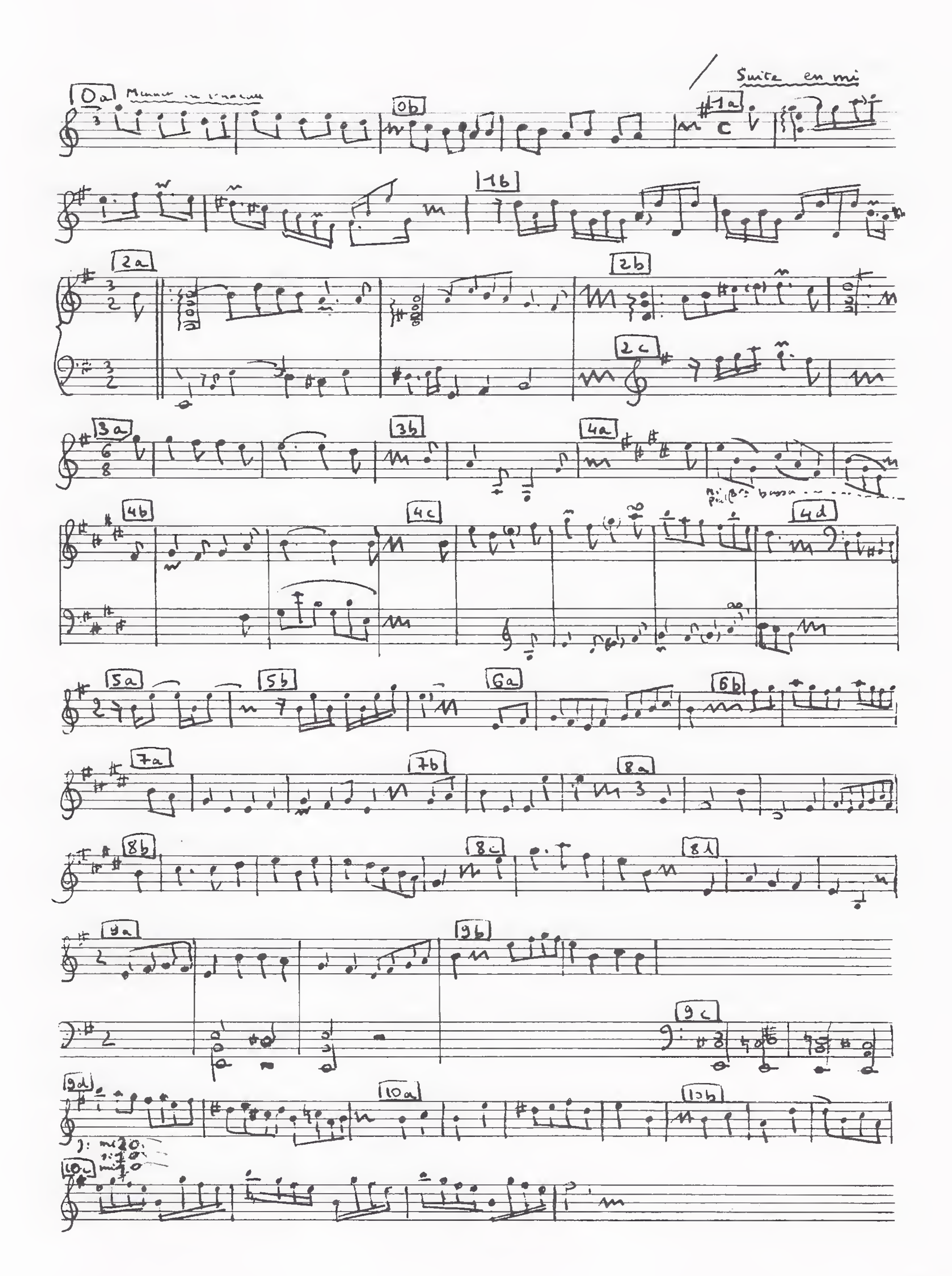
La 3e reprise est un développement à 2 voix (15 m.) en triolets au *superius* accompagnant un "chant" au grave. **8d.** Sous une pédale supérieure de la (p. 33 1er s. 1e m.) la basse reprend le rythme ternaire et gravissant une échelle en arpèges disjoints, se trouve à distance de tierce (2e m.) de la voix haute : toutes deux en homophonie resserrent la trame rythmique jusqu'à des triples croches descriptives (sonorités grinçantes), pour redescendre brutalement en croches et ramener le refrain.

Tambourin (P. 33) suit la *Musette* comme plus tard dans les *Fêtes d'Hébé* (1739), mais contraste par un ton de mi qui n'altère en rien la vivacité joyeuse de la danse (ce qui prouve que le mineur n'est pas l'apanage de la tristesse !).

Les agréments ont une place variable, représentant peut-être l'agitation des petites cymbales de l'instrument. La pièce, de forme rondeau, montre un accroissement constant de volume des couplets (1re reprise, comme le refrain 8 m., 12 m.; 3e, 18 m.).

Refrain : il suit une coupe de 4 + 4 m à entrée anacrousique, avec rythme évocateur (succession de pas rapides en pas lents) de 4 croches, 6 noires (ou 5 noires 1 blanche). La basse stationnaire est semblable à celle de la Musette avec son oscillation pour la note supérieure de l'octave au 1/2 ton supérieur ou inférieur, créant ainsi de savoureuses dissonances **9a.**

La 1re reprise : débutant comme le refrain, mais à l'octave supérieure, la mélodie sur une basse identique s'inverse dans le dessus **9b** puis piétine, marquée de nombreux ornements (4e s. le m.).


Suite en mi
0a
0b
1a
1b
2a
2b
2c
3a
3b
4a
4b
4c
4d
5a
5b
6a
6b
7a
7b
8a
8b
8c
9a
9b
9c
9d
10a
10b

2e reprise : emboîté dans le refrain, le motif commence par descendre chromatiquement, reposant sur des accords difficilement analysables dans le contexte harmonique habituel, car il est indispensable de juger les notes supérieures comme de simples notes de passage chromatiques sur une conique fixe **9c.** Puis *l'incipit* du thème est repris sur des accords scandés à la basse (5e s. 3e m.) qui le reprend en écho (4e m.), retour inégal de ces deux mesures (6e s. le m.), avant de subir les martèlements de l'accord initial de basse soutenant une ligne conjointe en mouvement perpétuel sinueux; le refrain sera ramené par l'accord mi si ré dièse fa dièse (6e s. 5e m.) qui selon la précédente remarque ne peut s'analyser comme une 9emais altération passagère de la tonique.

La **3e reprise** sur le martèlement de la basse initiale (coupée régulièrement de silences) la voix supérieure use de sauts de bascule alternative, le mouvement disjonctif s'amplifiant de quarte à la quinte, puis octave (p. 34 1er s.) avec des retards qui augmentent l'effet dissonant de certains frottements (5e m.). On atteint avec le si 4 (2es. 1er m.) le sommet de ce "halètement" pour chuter en une longue vocalise descendante sur une lourde pédale de 5 mesures **(9d)** *l'incipit* de **9a** et le retour du thème (5e m.) sorte de péroraison dynamique d'une pièce riche des éclats de galoubet, de la frappe du tambourin et, pourquoi pas, de la lumière provençale.

Pièce typique de la pensée ramiste qui, partant des éléments les plus frustes, atteint les limites du développement.

La Villageoise (p. 34)

Malgré le titre, il s'agit d'une gavotte par l'élégance, bourrée par le mélange de "temps légers ou lourds.

Refrain : sur des croches en "bascule" à l'alto avec note commune de la basse se déroule un thème de 8 mesures. **10a** au (4es. 5e m.), la voix moyenne reprend *l'incipit* du thème et (5e s. 1e m.) les trois voix avancent de concert pour ramener le thème, identique dans sa présentation, mais avec la basse retrouve son ambitus.

1re reprise : fausse rentrée du refrain, la mélodie "piétine" (avec des retards sur un accompagnement berceur de croches "battues" **10b.** Des rythmes de double croches (p. 35 1er s. 3e m.) accélèrent la dynamique de la présentation. *L'incipit* du refrain apparaît, une tierce au dessus (1er s. 5e m.); il y a resserrement rythmique (2e s. 4e m.) pour arriver en SOL.

2e reprise : variation en double croches **10c** sur des accords plaqués à la basse, laquelle "répond" parfois (3e s. 4e m.) Un chromatisme progressif s'établit dans le 4e s. avec le resserrement des réponses et accords scandés. Une série de marches s'installe à la voix inférieure (5e s. 3e m.) avec de nombreux do dièse et la dièse couleurs de si. *L'incipit* est présenté varié, deux fois (6e s. 1er-3e m.) mais une brutale rupture mélodique dans la poursuite du thème (p. 36 1er s. 2e m.) intervient en diversion. En effet, le thème revient, un peu varié (2e s. 2e m.) bâti sur un réseau de double croches intermittent à la basse.

Là encore, simplicité et complexité du traitement des divers éléments initiaux.

(1) Une reprise n'est pas obligatoirement un couplet (comme nous le disions pour le 1erlivre...).

SUITE EN RE

Les Tendres plaintes (p. 36). Si aucune danse ne préside officiellement à l'élaboration de cette suite, on a affaire ici à une sarabande (dont la pièce recevra le titre plus tard dans **Zoroastre**) avec ses 3 temps, dont le second fortement marqué, son aspect noble et son ornementation ; mais on peut lui donner une allure de menuet alangui.

Refrain : il est formé d'un thème plaintif **11a**, bien mis en évidence par l'accompagnement : sur des arpèges glissants assemblant des groupes de 4 puis 2 croches liées (signe d'égalité des notes), ce qui crée l'impression de "sanglots" et de hoquets douloureux. La nouvelle présentation (p. 37, 1er s 3e m) est identique, mais la basse s'assombrit par sa descente d'une octave.

1re reprise : la tierce du refrain se renverse en sixte (4e m) **11b**, puis le motif prend son indépendance. La basse, sur le même système rythmique est changeante. Le ton lyrique s'accentue au 3e système, amplifié par les notes accidentelles, la montée progressive, les retards à la basse, pour atteindre son point culminant au (4e s, 1er m) avec une intensité maximum d'émotion.

2e reprise : au début, même schéma rythmique que dans le refrain et la 1re reprise **11c.** Elle est en FA, et sa trame polyphonique se densifie (5e s 3e m) opérant avec la basse une série de marches descendantes, la voix moyenne s'alanguissant en une série de retards et le dessus s'épanchant sur un rythme de "blanche deux croches" ; l'ornementation qui s'accentue (6e s), les accords arpégés tombant comme des larmes (?) (3e m - 4e m), tout concourt à exprimer le désarroi.

Pièce d'un ton élégiaque où le figuralisme ne peut qu'être présent, sans nuire au développement musical le plus pur.

Les Niais de Sologne (p. 38).

Généralités : nombreuses sont les contredanses qui portent le nom de *Niais...*[(1)] Rameau n'insulte donc pas les gens de Sologne qui avaient (alors) cette renommée fâcheuse. Le "timbre" utilisé est d'essence populaire (bourrée par son "pas" lourd opposé à 2 légers), confirmé par la basse du refrain "tournant", comme serait un accompagnement de vièle à roue.

Refrain : dans le ton de RE, le motif descend en "rosalies" **12a**, apparaît l'indication "notes égales", précision importante qui révèle la volonté d'utiliser le rythme dactylique caractéristique des danses paysannes. Rameau, enfant les connut sans doute bien à Gemeaux(2). La basse est tantôt conjointe, tantôt arpégée dans une même régularité d'allure.

1re reprise : la chute de sixte initiale **12b** permet un rappel du refrain ; mais une nouvelle série de "rosalies" nous en éloigne (3e s, 3e m où l'on passe en si). Au (4e s, 2e m) après une chutre d'octave le rythme se resserre avec un groupe croche pointée double croche inattendu (4e s, 4e m); un conduit amène au développement sur les notes pivots : si et la (p. 39, 2e s, 1er-2e m), soutenues par d'amples arpèges à la basse.

La **2e reprise :** retour, 2 fois, de l'incipit du refrain, une tierce au-dessus **12c** sur des arpèges encore plus amples (3e s, 2e m). Le réseau de croches se densifie tandis que la basse descend "marche par marche" (4e s); une série d'octaves "alternantes" montent par degré (5e s, 2e m) surmontée à la 3e m, d'un dessus analogue au (4e s, 3e -4e m).

1er Double des Niais (p. 40). La pièce est bâtie sur le principe des *hémioles* (groupe de 3 notes - ici à l'aigu - en valant 2 de même valeur - ici à la basse (descendante du *color* du XVe siècle) **13a.** Cette variation en croches laisse bien percevoir le thème.

La **1re reprise** a une basse parfois semblable aux *Niais de Sologne* (3e s, 3e m; 5e s, 2e -3e : cf **12b**) et les hémioles s'intervertissent (4e s, 2e m).

La **2e reprise** ramène les grands écarts intervalliques (p. 41, 1er s, 2e m) **13b,** un insolite rythme de croches pointée double croches revient au (2e s, 3e m, 3e s, 4e m); on constate le passage des triolets à la basse (3e s, 2e m; 4e s, 1er-2e m); elle s'enchaîne avec le refrain, dont la basse s'articule cette fois sur des triolets.

2e Double des Niais (p. 42). Le thème retrouve sa présentation initiale; mais la basse opère sur un déferlement de double-croches **4a** arpégées ou en traits conjoints.

La **1re reprise** utilise les mêmes procédés avec parfois des emprunts (5e s, 2e m) (p. 43, 4e s., 2e m.) **4b** et retour de la croche pointée double croche (5e s, 3e m).

La **2e reprise** amplifie encore les écarts d'ambitus de la basse, ce qui accroît la tension dramatique : les *Niais* sont loin, et comme pour la *Poule,* plus tard, on atteint au développement le plus purement contrapuntique. (cf. 4e et 5e s).

La **reprise du refrain** (p. 44 1er s, 2e m) présente des traits de basse meublant les valeurs longues du dessus; les échanges se resserrent (3e m) pour parvenir à des batteries des 2 mains (2e s, 1er m).

La petite reprise participe à cette sorte d'exaltation grandiose où culmine la plus intense virtuosité au clavier.

Les Soupirs (p. 44). L'écriture à 4 voix, la préciosité d'écriture permettent d'évoquer ici Couperin. Les rythmes inégaux, les syncopes, les inévitables soupirs créent une atmosphère haletante, justifiant, et *Tendrement* et le titre. En dépit de son caractère douloureux, la pièce est en RE. La coupe binaire impose une division fort inégale des 2 volets : (18 m pour 34 m).

1re partie : la voix supérieure en syncopes ou contretemps semble étouffer des sanglots sur une basse régulière mais pointée qui porte un contrechant **15a**; en se divisant (4e s, 6e m) elle amplifie, par ses retards, le caractère poignant de la pièce. Au 5e s, avec des ornements irrégulièrement placés, puis une lente montée en blanches (4e m), qui se reproduira au 5e s, elle exprime le même désespoir.

2e partie (reprise) : *l'incipit* revient, mais en *la,* sans contrechant; la technique compositionnelle est la même, l'écriture s'allège aux seules deux voix dans le 1er système. La basse effectue des plongées en octaves tenues dès le début.

Un nouveau dessin apparaît au 3e s. avec de grands intervalles s'entrechoquant, tandis que la basse effectue une montée (3e s, 1er m) coupée de silences puis une descente chromatique (4e m sq) **15b** qui se retrouve dans la petite reprise (5e s, 3e m). Le dessus retrouve le rythme hoquetant initial. Les ornements — notamment les suspensions — (5e s, 6e m) irrégulièrement placés ajoutent encore au "désarroi" de la métrique et aux décalages constants des syncopes. On trouve ici tant de figuralismes qu'il y a peut-être les éléments de certaines scènes dramatiques des opéras à venir.

La Joyeuse (p. 46). Le ton de RE se maintient.

D'un bout à l'autre, des rafales de croches aux deux mains donnent une impression de gaité débridée **16a.** Refrain et reprises se présentent en imitations, l'inégalité des valeurs ajoutent un effet cascadant d'éclats de rire.

Refrain : le dessus "lance" des "rosalies" (effet facile, pleinement justifié ici); le dessous légèrement décalé, poursuit la course, jumelé, en longues gammes descendantes **16a.**

La **1re reprise** est le pendant du refrain avec ses élans montants, mais cette fois, tandis que la basse se diversifie en batteries (3e s) le thème prend une allure de chanson enfantine **16b.** Les séries descendantes reprennent au 4e s.

La **2e reprise** en si conserve le même caractère primesautier **16c** avant de retrouver le parallélisme des lignes descendantes (5e s) avec dans la 4e m. un chromatisme surprenant (sorte de si mélodique mais descendant, suivi de la série en "naturel").

Le (6e s) montre une série parallèle des 2 voix à la tierce et dans une direction ascendante. Nul accord ne "fortifie" cette pièce qui se veut mouvement (joyeux) donc contrapuntique.

La Follette (p. 47)

Avec son 6/8, son départ anacrousique et son alerte mélodie, la Follette fait penser à une chasse se déroulant dans le cadre d'un gigue; quant au titre, il est énigmatique : est-ce un ironique diminutif ?

Refrain : fanfare à deux voix, la 2e en décalage selon la coupe habituelle de 4+4 mesures **17a.**

La **1re reprise** s'enchaîne au refrain sur un motif cascadant **17b** sur pédale de **ré**, avec réponse à la basse (3e m). Des fanfares éclatent, peut-être appels de cors symbolisés par les agréments qui sonnent de façon "métallique" (2e s, 6e m). La fin du couplet reprend le refrain à la dominante (3e s) constatation importante, prouvant une fois encore la volonté unitaire de Rameau dans l'assemblage des éléments.

2e reprise : plus modulante, passant **17c** de si à mi; les arpèges élargies avec des pédales en marches à la basse (5e s) provoquent la venue des fanfares de cor tout au long du 6e s.

L'entretien des Muses (p. 48).

On retrouve le ton initial mineur. Par son caractère méditatif, le 3 temps modéré, le nom de "sarabande" peut lui être attribué. La coupe est binaire à volets égaux. La poursuite des 3 ou 4 voix s'avère serrée, avec souvent échange entre les voix.

La mélodie est lyrique, avec ses élans et ses chutes expressives.

Trois éléments seulement concourrent à l'agencement d'une œuvre dont la polyphonie égale — semble-t-il — celle de J.S. Bach : un motif trocheïque, bâti sur 3 degrés simple et mélancolique, **18a** un trait léger en contretemps et syncopes, sorte de diminution du précédent par son peu d'amplitude **18b** et des tenues, parfois en pédale qui suggérent peut-être l'éternité où évoluent les Muses **18c.**

1re partie : (a) chante à l'aigu, soutenu par la trame vaporeuse de (b). A la 5e m, seul demeure *l'incipit* doublé en tierce à la

basse, (b) se hissant vers l'aigu en expansion lyrique. Dans le (2e s, 3e m) l'idée se développe en parallèle avec la basse, pour atteindre une redite de (c) (2e s, 6e m) toujours accompagné en tierces parallèles, (b) créant un climat d'irréalité par ses retards. L'ascension reprend (3e s, 4e m) pour fonder un nouvel équilibre (4e s) ou la basse chante sur (c) couronnée par le motif (b) entrelacé avec un *la* stationnaire. Au (4e s, 6e m) l'élément (c) s'est pétrifié en pédale d'abord grave, puis aiguë, avec le concours de (b) seulement; au 5e système (1re m), la basse reprend (c) de nouveau "survolée" par une pédale de 3 mesures, avec (b) comme ligne intermédiaire qui domine à l'aigu à la 4e m (c reprenant à la basse). Au 6e s, (b) s'est dédoublé dans les voix médianes avec force agréments, les extrêmes s'étirant avant conclusion sur un accord de dominante.

La 2e partie débute dans le relatif FA, ce qui provoque un effet de surprise, devant logiquement repartir en la. Le 2e volet est presque la décalque du 1er comme nous allons en juger :
p. 49
— 1er s et 2e s, 1re-2e m; transposition du début de la pièce à la tierce,
2e s, 3e, 4e, 5e m : les éléments a b c ont un peu variés (c) descend.
— 3e s : (c) surmonté de (b) et d'une pédale en syncope.
A la 4e m, il conclut sur le dessin de (b) qui s'élargit.
— 4e s : (b) toujours soutenu par la pédale intermédiaire.
A la 5e m en FA cette fois, on trouve la répétition intégrale du 1er volet depuis le (4e s, 6e m).

Cette symétrie prouve une volonté constructive unitaire et révèle assez combien Rameau, d'une exquise sensibilité dans le choix des motifs, n'oublie jamais le musicien rigoureux qu'il fut deux ans auparavant en publiant son **Traité de l'Harmonie.**

Les Tourbillons (p. 50) en RE.

Nous connaissons l'opinion de Rameau sur cette pièce qu'il cite dans sa lettre à "Houdart de la Motte de 1727" :

"Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant et la danse des Sauvages qui parurent sur le Théâtre Italien, il y a un ou deux ans, et comment j'ai rendu ces titres, *les Soupirs, les Tendres Plaintes, les Cyclopes, les Tourbillons* (c'est-à-dire les tourbillons de poussière excités par de grands vents), *l'Entretien des Muses,* une *Musette,* un *Tambourin,* etc vous verrez pour lors que je ne suis pas novice dans l'art, et qu'il ne paroit pas surtout que je fasse grande dépense de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même...

Le cadre est celui d'une gavotte (levée, martèlement, coupe par 2 mesures), de forme rondeau permettant de passer du vent léger (refrain) aux rafales (1re reprise) et à la tempête (2e reprise). Deux dessins l'animent **19a** élément générateur, de rythmique binaire; **19b,** envolées de groupes mélodiques ternaires (2e s, 4e m).

Le refrain présente (a) sur une basse en croches battantes, en 2 fois 4 m; puis les triolets groupés par deux s'"envolent", retenus toutefois par une basse solide en accords, avant de "jouer" entre les deux voix (3e s, 2e m).

La **1re reprise** passe à 3 voix, le motif en proche parenté avec le refrain **19b** des valeurs longues permettant d'asseoir mieux le halètement des croches fixées au *superius.* Une première rafale en gamme montante de double croches répartie entre les deux mains secoue la (3e m du 5e s). A peine les croches "battantes" et une descente de noires sont-elles intervenues, qu'une deuxième rafale identique de conception (p. 51, 1ers, 2e m) rompt la poursuite des voix, qui achèvent leur course en accords assagis amenant la dominante (2e s, 3e-4e m).

2e reprise : sur quatre mesures, on assiste au retour du refrain, mais en si. Les tourbillons volent alors dans tous les sens : soit avec triolets de double croches (3e s, 4e m), soit par morceaux de gammes déferlant avec deux voix (4e s, 1e 2e m), mais avec une série de marches harmoniques à la basse en ponctuation octaviante (du 3e s, 4e m au 5e s-1re m); la tourmente s'achève sur deux séries de croches en parallèle (6e s, 3e m).

Impétuosité, virtuosité, presqu'impressionnisme caractérisent cette pièce.

Les Cyclopes (p. 52).

Généralités : Dans la mythologie, les Cyclopes - monstres à l'œil unique au milieu du front - forgent *le* foudre de Jupiter (et non *la* foudre) dans l'atelier de Vulcain. Ce thème fut cher aux librettistes italiens et français : ainsi dans *Persée* ou *Isis* de Lully et plus tard dans le *Retour d'Astrée,* Prologue des *Surprises de l'Amour* de Rameau.

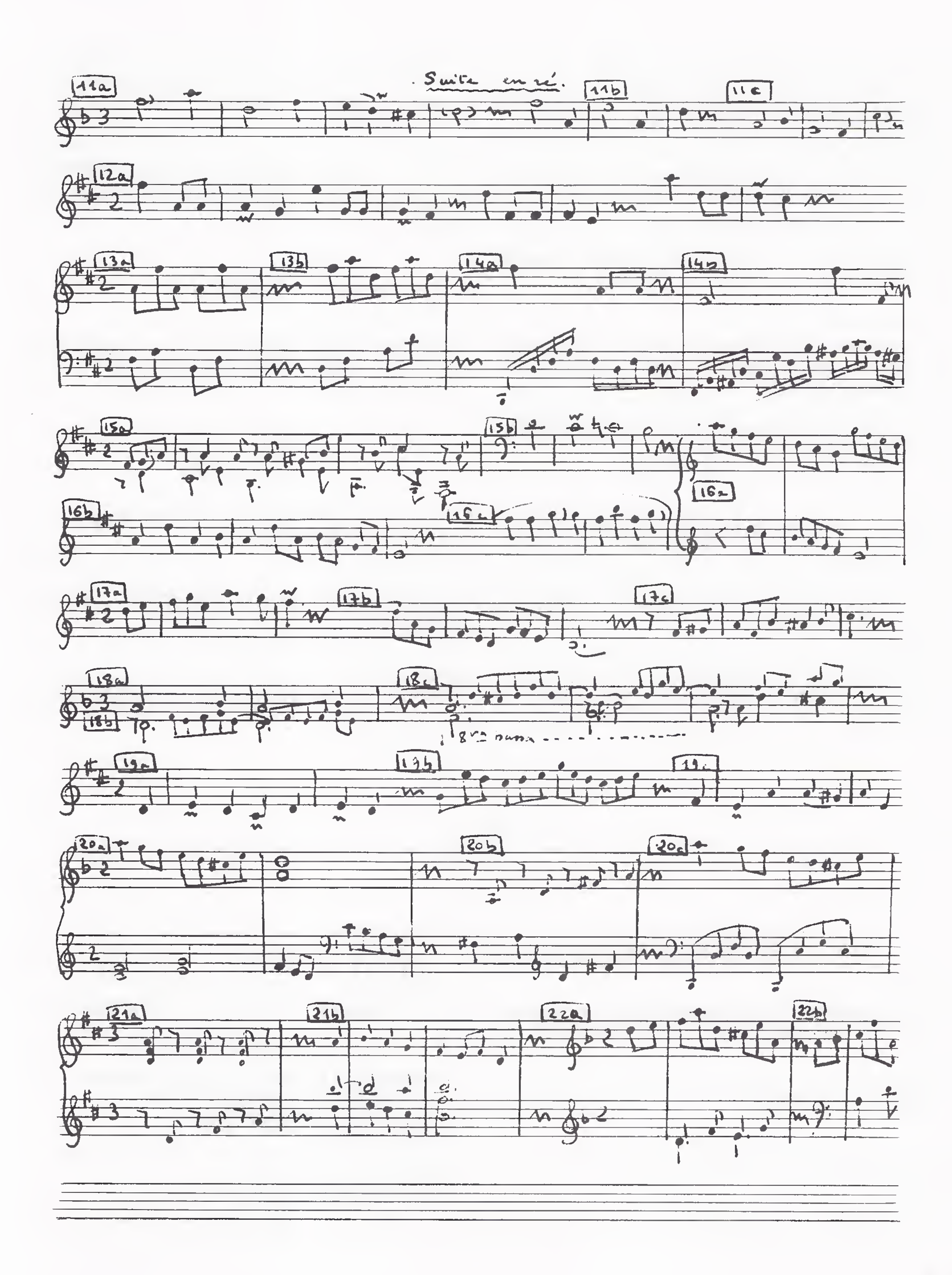
Ce rondeau occupe 175 m. suivant plutôt une progression dramatique dictée par les figuralismes : on assiste presqu'à une scène d'opéra stylisée. Trois cellules animent la pièce :
20a trait brutal en croches descendantes aboutissant à une ronde (l'œil ?)
20b un arpège d'accord parfait en contretemps réparti entre les mains, symbolisant sans doute les coups de marteaux alternés sur l'enclume.
20c des basses d'Alberti élargies, montrant la force, la laideur, l'aspect terrifiant des Cyclopes.

Refrain : présentation de (a) qui, par croisement des mains continue sa course à la main gauche. Il se répète (3e m) sur une basse toujours calme. (b) apparaît à la 5e m s'achevant sur un violent arpège brisé et conclut à la main gauche (2e s 1e m). Une gamme montante (2e m) amène le retour de (b), un degré en dessous dans un même exposé. *L'incipit* de la cellule b (sans fa dièse) provoque l'exploitation serrée des contretemps avec à la basse, des intervalles de plus en plus grands 10e et même 13e (4e s, 5e m) ce qui occasionne un croisement des mains. Sans doute sont-ce les coups de marteau sur l'enclume ? mais aussi un symbole de la barbarie. Une transition sur une pédale de ré avec "battues" de croches, et accord descendant chromatiquement d'où frottements durs de ré sur do dièse (5e m) conduit à une fausse rentrée de (a) sur les arpèges de (c) (6e s). *L'incipit* de (a) revient 10 fois jusqu'à la 1re reprise, coupé de mesures de blanches ou de traits faussement conclusifs (p. 53, 1er s, 4e m).

La **1re reprise** assure le développement de (a) avec souvent un parallélisme des mains (4e s, 2e m). Dans le 5e système, une ponctuation de *la* en croches alternées à l'aigu, puis au grave, est un souvenir de (b) aboutissant à une demi-cadence (5e m). Une sorte de pont modulant en SOL (p. 54 1e s, 2e m) DO (3e m) FA (4e m) avec l'apparition de rythmes de double croches, puis (2e s, 3e m) la reprise du passage (p. 53, 5e s, 3e m sq) permet de retrouver le "souvenir" de b en UT (3e s, 2e m).

On parvient à un accord de triton (4e s, 2e m) sur une ronde, se résolvant sur un silence avant une large cadence plagale supportant des gammes (4e m).

Le refrain (tronqué) apparaît (5e s, 2e m); en effet, dans le 6e s, le rythme de (a) en croches est répété trois fois, puis la cadence conduit à la **2e reprise.** Là, s'opère le travail sur "batteries" (dont Rameau parle dans la *Mécanique des doigts*) qui repose sur (b).


Suite en ré.
11a
11b
11c
12a
13a
13b
14a
14b
15a
15b
16a
16b
16c
17a
17b
17c
18a
18b
18c
8va bassa
19a
19b
19c
20a
20b
20c
21a
21b
22a
22b

Les 2e et 3e s de la page 55 forment le pendant des 4e et 5e s du refrain, mais plus chromatiques. De même, (4e s, 2e m) on retrouve les arpèges brisés du refrain (c), mais avec un chant disjoint nouveau, comme si, lui aussi participait de l'exaltation laborieuse des monstres; (a) revient en écho 4 fois (4e s, 5e m, 5e s, 1re m sq) pour se reposer sur une ronde. Un arpège sinueux déchire la basse (5e s, 5e m) plongeant sur un ...silence. Un trait fulgurant parti de si 4 (6e s, 1re m) s'écroule en triple croches (le foudre) sur la même conclusion que celle de la 1re reprise (le s 2e -3e m).

Cette pièce se révèle ainsi comme une œuvre capitale dans l'évolution de la musique pour clavier : par les dimensions, par la virtuosité et la technique imposée (croisements des mains, tessiture "orchestrale").

Le lardon (p. 56) en RE

Sans doute faut-il voir dans le titre un brin d'ironie. Ce petit menuet est spirituel sans plus, avec des batteries humoristiques **21a** (3) et réponse d'un passage *legato* faussement bonhomme **21b.** La partie médiane développe ces éléments – mais avec des noires pointées – croches. Le thème a au moins servi à Paul Dukas pour écrire ses *Variations, Interlude et Finale.*

La boîteuse en ré une gigue jouant le rôle de "second" : le rythme de basse est évidemment boiteux avec une basse lourde, la 1e note commune au médium "trébuchant" sur une croche, alors que le dessus se présente en arpèges disjoints **22.** La partie médiane commence comme le début de la pièce, mais à la dominante, la basse plus "régulière".

Conclusion : ce recueil nous a montré que l'écriture ramellienne était plus fondée sur l'arpège que sur la gamme, plus sur le contrepoint que sur l'harmonie. La recherche de l'unité est réelle : le *rigaudon* ébranle le thème du *tambourin,* la *villageoise* débute avec la fin de ce dernier thème. La *seconde gigue* et le *tambourin* s'appuient sur une basse stationnaire à l'instar de la *musette.* Une parenté peut exister entre couplet et refrain (*La Follette*).

Bref, le livre contient des pièces conventionnelles (*allemande*) lyriques (*Entretien des Muses*), descriptives et de virtuosité (*Les Tourbillons*). Il est l'ouverture vers les conquêtes ultimes des *Nouvelles suites de Pièces* de clavecin.

(1) Y. C. Girdlestone, J. Ph. Rameau, p. 6/7.

(2) P. Paquette, Rameau..., p. 19.

(3) J'ai retrouvé à la Bibliothèque Nationale une pièce de Balbastre intitulée : *Les petits marteaux de M. Rameau,* très proche de cette composition. Musique originale ou déformation du *Lardon* ou même des *Cyclopes ?*

BIBLIOGRAPHIE
(Ouvrages disponibles en librairie)

BEAUSSANT (Philippe) sous la direction de : *Rameau de A à Z,* Paris, Fayard, 1983.
DUFOURCQ (Norbert), *Le clavecin,* Paris, P.U.F. "Que sais-je", 1976.
GIRDLESTONE (Cuthbert), *Jean-Philippe Rameau,* Bruges, Desclée de Brouwer, 1962-1983.
MALIGNON (Jean), *Rameau,* Paris, Seuil, 1960.
MALIGNON (Jean), *Petit dictionnaire Rameau,* Paris, Aubier, 1983.
PAQUETTE (Daniel), *Jean-Philippe Rameau, Musicien bourguignon,* 21440 Saint Seine l'Abbaye, Michaut, 1984.



PETITES ANNONCES

VENDS 2 trompettes SELMER vernies TBE, RE mi b et SOL-FA. 3.500 francs. Tél. : (66) 52.58.15 H.B. - (66) 52.69.14 H.R.

VENDS clavecin Sperrhake 145. Etat neuf, 3 ans. Visible au Puy. Possible livrer (71) 05.22.25.

VENDS piano Pleyel, 1/4 queue. 1,5 m, 1922, acajou. Parfait état. 35 000 F. Visible au Puy (71) 05.22.25.

VENDS Cromorne Ténor MOECK - Etat neuf - Prix moins 15% - Ecrire à la revue qui transmettra.

Nouvelles de l'Edition Musicale

par **Daniel BLACKSTONE**

PEDAGOGIE - FORMATION MUSICALE

Chanter d'abord. Solfège. Initiation Débutants. Livre de l'élève. Livre du maître. Germaine Poliakov. Editions du RIDEAU ROUGE.

Cet ouvrage, que Germaine Poliakov dédie "A la mémoire de mon inoubliable Maître, Maurice Martenot, "peut s'utiliser seul mais gagne à être utilisé conjointement avec le cahier 1A et la Course aux Notes de Maurice Martenot aux éditions Magnard. Il s'agit en quelque sorte d'une adaptation originale des principes "Martenot" aux plus jeunes : dernière année de maternelle et cours préparatoire, ou à des enfants pris dans le cadre scolaire.

L'originalité de l'ouvrage consiste surtout dans le fait qu'il s'appuie sur dix-huit mélodies dont treize canons. Pour Germaine Poliakov, tout passe par le chant et l'apprentissage de chansons. Celui qui voudra tirer le meilleur de cet intéressant essai fera bien de se reporter aux "Principes Fondamentaux d'Education Musicale" de Maurice Martenot, chez Magnard.

Musiques à chanter pour les classes de formation musicale. Volume 3. De Debussy à nos jours. Niveau facile (cycle 1). Jean-Paul Holstein, Pierre-Yves Level, Alain Louvier. Editions Alphonse LEDUC.

Nous retrouvons dans le volume 3 les qualités des volumes précédemment parus. Saluons également la gageure que constitue le fait d'avoir sélectionné un choix de textes modernes et contemporains susceptibles d'être chantés par les élèves des petits niveaux (dès I3 ou P1). Bartok et Ravel, bien sûr, mais aussi Betsy Jolas, Olivier Messiaen, Krzystzof Penderecki... Certains textes seront repris avec profit à des niveaux plus élevés en exploitant leurs possibilités polyphoniques (par exemple les accords parallèles du Tombeau de Couperin). Les accompagnements sont toujours bien réalisés et de difficulté moyenne. Et bien sûr, nous retrouvons en fin de volume l'inestimable table de "Références", c'est-à-dire une liste d'autres extraits de nombreux compositeurs répertoriés avec leurs références exactes et précises, leur ambitus, et des remarques d'ordre pédagogique. Un excellent outil de travail tant pour les élèves que pour leur professeur.

Cent exercices de rythme en cinq cahiers. Evelyne Potin da Silva. Collection Ars musicum. Editions CHOUDENS.

Nous venons de recevoir les deux premiers volumes de cette série. Le premier contient 23 textes : 10 sur les mesures simples à 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 et 7/4, plus une récapitulation. Une deuxième partie étudie les mesures à 2, 3, 4 temps binaires et ternaires en comparaison. Chaque exercice est présenté sous deux formes : une forme "solfège rythmique" et une forme "rythme seul". Le deuxième volume, contenant 17 textes, introduit le "croche pointé double croche" et le "double croche croche pointée", symétrie plus géométrique que pédagogique, me semble-t-il. En résumé, un outil intéressant, mais dont on ne voit pas bien ce qu'il apporte de neuf. On regrettera en particulier l'absence totale d'exercices de polyrythmie.

Du son au signe. Initiation à la musique par le folklore. Volume 1. Aline Pendleton. Editions CHOUDENS.

Ce livre propose un matériau composé de chants folkloriques. La page de droite présente les mélodies seules, la page de gauche rappelle les paroles et met en lumière les notions essentielles à tirer du contact avec cette musique. Les pièces musicales sont destinées à être chantées, jouées, accompagnées par des instruments divers. "Les textes musicaux sont présentés dans une progression tonale et modale, et accompagnés également d'indications d'œuvres à faire écouter pour compléter l'imprégnation commencée avec les thèmes proposés. L'introduction d'Aline Pendleton constitue en fait tout un programme pédagogique dont chacun pourra tirer profit.

Poésie du solfège. E.J. Pendleton. Editions CHOUDENS. 35 pièces à deux voix vocales ou instrumentales dont treize canons.

Edition entièrement bilingue de petites pièces intéressantes pour renouveler un répertoire. De nombreuses pièces modales constituent l'originalité de ce recueil.

PIANO

Poésie du piano. Vingt pièces faciles. E.J. Pendleton. Editions CHOUDENS.

Un agréable recueil de pièces classées suivant un ordre pédagogique de difficulté et d'initiation à certaines formes musicales.

Les couleurs de l'harmonie. Exercices pour l'emploi de la pédale du piano. Adrien Smarak. Editions SALABERT.

Etait-il nécessaire de consacrer un volume entier aux pédales du piano ? Telle est la réaction qu'on risque d'avoir si l'on n'est pas assez attentif au projet du fin musicien qu'est Adrien Smarak, et qu'il précise dans sa préface :

1 - Poser solidement les jalons de la technique de la pédale harmonique;

2 - Présenter les intervalles et les accords d'une manière graduée, faciliter leur reconnaissance et l'enrichir par l'association aux **couleurs, sentiments, sensations.**

3 - Sensibiliser, par un choix de pièces faciles et brèves, l'élève aux nouvelles sonorités que la pédale lui fera découvrir. Un titre a été donné à certaines pièces caractéristiques pour stimuler l'imagination.

4 - Révéler enfin la palette infinie de couleurs que le piano nous réserve par des expériences sonores comme par exemple la mise en vibration de la caisse instrumentale, etc...

Il s'agit donc non seulement d'exercices de pédale mais surtout de tout un éveil de l'attention à la qualité du son, autrement dit à une écoute de plus en plus fine. De plus, ces exercices peuvent être abordés dès le début de l'étude de l'instrument. Peut-être cesserons-nous alors d'entendre des élèves jouer sans pédale des pièces qui l'exigent absolument sous prétexte qu'ils ne sont pas encore assez "forts" pour "mettre la pédale"... N'omettons pas de signaler que l'auteur conseille vivement la transposition qui est l'une des composantes de la formation d'une bonne audition intérieure, et remercions cet excellent pédagogue de nous avoir livré une part de son expérience.

En Felouque. Denise Viktor. Editions LEMOINE.

Joli morceau agréablement écrit dans un langage romantique pour une deuxième ou une troisième année de piano.

Berceuse. Daniel Lesur. Editions CHOUDENS.

Il s'agit d'une pièce composée à l'intention du recueil d'hommage à Dimitri Chostakovitch publié à Moscou en 1976. Cette pièce assez difficile et comportant de fréquents changements de mesure pourra faire les délices de pianistes déjà chevronnés.

Nadiana - Aurore. Pièces concertantes pour piano pour la classe de danse. Philippe Reverdy. Editions CHOUDENS.

Ces deux albums répondent parfaitement à leur programme et fourniront aux pianistes accompagnateurs de cours de danse d'agréables pièces de styles divers, du prélude classique au tango.

Chanson à danser. Daniel Lesur. Editions CHOUDENS.

Pièce sans grande difficulté technique et musicalement fort séduisante. Une bonne manière de renouveler le répertoire de nos élèves de niveau fin de Préparatoire ou Elémentaire.

Sur un vieux thème populaire nivernais. Christiane Drouillet. Editions CHOUDENS.

Une pièce très musicale, très agréable et abordable par des pianistes de niveau moyen. A mettre dans son répertoire !

Badinage - Petit nocturne. Le piano et l'enfant. Christiane Drouillet. Editions CHOUDENS.

Deux petites œuvrettes pleines de délicatesse et d'agrément destinées à des élèves de troisième ou quatrième année de piano.

ORGUE DE VARIETE

Est-il opportun de rendre compte de tels ouvrages dans notre revue ? Mais faut-il fermer les yeux sur le fait que certains de nos élèves possèdent des "orgues" électroniques et qu'ils s'en servent ? Alors, faut-il jeter l'anathème sur cette pratique ou, le cas échéant, répondre à leur demande par des recueils correctement réalisés et qui risquent de développer leurs capacités d'improvisateurs et d'accompagnateurs ? Que chacun réponde selon sa conscience. Voici donc :

Album orgue n° 1. Spécial musique de film. Dix succès arrangés pour l'orgue par André Manoukian et Jean-Pierre Arquie. Arrangements et versions simplifiées destinés aux organistes de tous niveaux. Editions SALABERT.

Deux remarques : 1°- Chaque version simplifiée est toujours accompagnée d'une version plus conforme à l'original. 2°- Les arrangements respectent substantiellement les harmonisations originelles. Il est à noter également que l'emploi du pédalier est obligatoire pour respecter les basses et qu'une explication du chiffrage des accords est donnée au début du volume (les chiffrages sont d'ailleurs plus un outil d'analyse ou l'invite à un accompagnement de guitare puisque les partitions sont entièrement écrites de façon traditionnelle). Cet album n'est donc pas une solution de facilité et peut amener un dialogue intéressant avec les élèves.

ORGUE

Zemyorka pour orgue. François Henri Houbart. Editions LEMOINE.

Une pièce résolument contemporaine demandant une Soubasse de 32 pieds... ce qui n'est pas à la disposition de tous les organistes !

Fantaisie Op. 15 pour grand orgue. T.D. Schlee. Editions LEDUC.

Pièce brillante faisant appel à toutes les possibilités de l'instrument... et de l'exécutant ! Elle suppose un Plenum de 16 aux claviers et au pédalier.

Suite en éventail pour orgue. T.D. Schlee. Editions LEDUC.

Cette suite a été conçue pour un petit orgue à jeux couplés avec pédalier en tirasse. Ce sera une excellente occasion pour les bons organistes ne possédant qu'un petit instrument d'aborder une œuvre contemporaine. Bien sûr, il est possible d'adapter cette pièce à d'autres types d'instrument.

L'auteur indique même qu'il est possible d'imaginer les différents plans sonores des différents mouvements répartis sur un ensemble de petits orgues (positif, régale, etc...) voire même le recours à d'autres instruments et donner ainsi un nouvel éclairage aux structures sonores.

A essayer dans les académies d'orgue : ce sera une expérience originale pour les stagiaires.

FLUTE A BEC

Ensemble. Méthode de flûte à bec. Doigté baroque. Editions Aug. ZURFLUH.

Que le titre ne trompe pas : ce recueil, qui est plus une suite graduée de textes musicaux et d'exercices qu'une véritable méthode ne comporte **aucune** musique d'ensemble. On pourra toujours jouer ensemble... à l'unisson ! En fait, il s'agit plutôt d'une initiation au solfège le plus traditionnel en se servant de la flûte à bec. Ce recueil pourra rendre des services dans les écoles primaires.

FLUTE TRAVERSIERE

Petit jeu - Ligne - Berceuse (débutant) Chanson - Ballade - Pour Catherine (Préparatoire). Pour flûte et piano. Marc Olivier Dupin. Editions Alphonse LEDUC.

Six petites pièces (vendues séparément) dans un langage tonal mais aux rythmes plus originaux. Elles devraient être accueillies avec plaisir par les jeunes élèves, habituellement moins déroutés par les rythmes que par les harmonies.

CLARINETTE

Manège pour quatre clarinettes. François Vercken. Collection J. Lancelot. Editions Musicales TRANSATLANTIQUES.

Ce morceau ne fait appel qu'à la technique classique de la clarinette et est techniquement d'une difficulté moyenne. Il pourra être joué par de grands élèves qui découvriront ainsi sans trop de difficultés un langage contemporain.

SAXOPHONE / CLARINETTE

Siciliana Malinconica pour Saxophone alto en mi bémol ou clarinette et piano. René Berthelot. Degré Elémentaire ou Moyen. Editions LEMOINE.

Pièce très musicale écrite dans un style fauréen.

TROMPETTE

La Ronde interrompue pour trompette en Ut (ou hautbois) et piano. Niveau Elémentaire. René Berthelot. Editions LEMOINE.

Courte pièce agréable, bien écrite et sans prétention mais non sans charme.

BASSON

Vang Vong pour basson. Dao (Nguyen Thien Dao). Editions SALABERT.

Continuant ses éditions de musique contemporaine, la maison Salabert nous offre cette œuvre pour basson qui fait appel aux techniques les plus modernes de l'instrument.

COR

Progressions. Volumes 1, 2 et 3. Georges Barboteux. Editions CHOUDENS.

Le nom même de l'auteur de ces volumes suffit à les recommander à tous les cornistes. Le sous titre "Structures progressives pour Cor d'Harmonie" en définit l'objectif. Georges Barboteux a voulu réaliser une méthode complète de cor, du débutant au plus haut niveau, qui soit le prolongement et la synthèse (spécialement dans le troisième volume) de son enseignement au Conservatoire National Supérieur de Paris. Cette véritable Bible du Corniste comporte : dans le premier volume : 132 pièces progressives pour cornistes débutants, dans le deuxième, 40 duos de difficultés progressives pour élèves et professeurs, le troisième est destiné à parfaire la technique : émission, pose du son, tenue du son, gammes et intervalles, le lié, le détaché, le trille, les sons bouchés, articulations, exercices avec transpositions, etc... Tout un programme !

VIOLON

Premier voyage pour le violon. Chants et danses populaires d'Europe. Yvette Voirpy. Editions LEMOINE.

"La plupart de ces pièces sont écrites volontairement dans une tessiture facile à chanter par l'élève". Yvette Voirpy voit dans cette possibilité un moyen d'éduquer l'oreille à la justesse. Elle préconise aussi la transposition de ces mélodies vivantes abordables par des débutants. Un recueil tonique et fort bien venu.

PERCUSSIONS

Deux pièces pour les jeunes percussionistes. 1. Cyclone. 2. Dialogue. Francis Lelong. Editions LEMOINE.

Deux pièces intéressantes pour un ensemble de percussionistes déjà avertis, écrites dans un langage traditionnel.

Dans la nuit (Préparatoire). **Valse** (Elémentaire). **Dans la nuit - Mouvement** (Moyen). **Echanges** (Supérieur). Alain Voirpy. Collection Prélude. Editions LEDUC. (Vendus séparément).

Alain Voirpy nous offre cinq pièces pour différentes formations de percussionistes dans un langage contemporain.

MUSIQUE D'ENSEMBLE

Choralvorspiele. Hautbois et orgue. Thomas Daniel Schlee. Editions LEMOINE.

T.D. Schlee utilise ici un langage contemporain dans une graphie traditionnelle pour une pièce qu'on pourrait qualifier de lyrique. L'orgue doit posséder des fonds de 8 et 16 pieds au pédalier (sans tirasse) ainsi que deux claviers, anches et mixtures.

QUATUOR A CORDES

Quartetto n° 3. Giacinto Scelsi. Editions SALABERT. Quatuor à cordes.

Une œuvre contemporaine à connotations métaphysiques. Pour quatuor expérimenté.

Aurore de la musique d'ensemble. Volume 1. Aline Pendleton. Editions CHOUDENS.

Trente duos en mode majeur, vingt duos en mode mineur, douze noëls, vingt-six trios, quatuors et quintettes.

Ce recueil, composé de pièces soit originales, soit tirées du folklore, adaptables tant à la voix qu'à toutes sortes d'instruments, rendra de grands services à tous ceux qui pensent que la pratique collective de la musique est d'une nécessité vitale pour nos élèves.

B.O. n° 46 (20-12-84)

Calendrier des épreuves écrites des concours de recrutement de professeurs, agrégations, CAPES (épreuves théoriques) - session de 1985.

AGREGATION
d'éducation musicale et chant choral

Lundi 22 avril - Dissertation sur un programme de caractère général - 8 h 30 à 14 h 30
Mardi 23 avril - Dissertation d'histoire de la musique - 8 h 30 à 14 h 30
Jeudi 25 avril - Dictée musicale - 11 h à 12 h
Vendredi 26 avril - Ecriture musicale - 8 h 30 à 15 h 30

C.A.P.E.S.
I - Section éducation musicale et chant choral

Mardi 30 avril - Contrôle de l'oreille : Epreuve a), début de l'épreuve : 9 h 30 - Epreuve b), 14 h 30 à 15 h 30
Jeudi 2 mai - Ecriture musicale - 8 h 30 à 14 h 30
Vendredi 3 mai - Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation - 8 h 30 à 14 h 30

La proximité de l'Agrégation et du C.A.P.E.S. nous oblige à reporter au mois prochain la suite de l'article : "Enseigner l'Ecriture aujourd'hui"... de Jean DOUE.

nOtre discOthèque

- **EMI, ERATO et CHABRIER Rectificatif**

Chabrier a été superbement honoré au disque récemment avec les publications simultanées de l'**Etoile** et du **Roi malgré Lui** respectivement produites par **EMI** et **Erato.** Les deux ont également fait l'objet d'un commentaire ici même, cf. n° 313 à 314 de "l'Education Musicale". Nous tenons à réaffirmer l'excellence des deux enregistrements, ce, malgré la suppression des dialogues parlés du *Roi malgré Lui* au profit exclusif de la musique, géniale de bout en bout. Disques et représentation théâtrale ne requièrent pas tout à fait les mêmes exigeances, ils n'offrent pas non plus les mêmes avantages. Ici, privé d'image, de toute émulation inhérente au spectacle lui-même, et compte tenu des faiblesses d'un argument embrouillé à plaisir, mal bâti, artificiel, il suffit que le livret d'accompagnement nous en informe (c'est le cas), le disque ne conservant que l'indispensable, essentielle matière vivante, ici, la musique exclusivement.

Cela dit, **Charles Dutoit** dirige bien "le Roi malgré Lui", mais pas du tout "l'Etoile" comme il a été malencontreusement écrit en fin d'article le mois dernier (n° 314). La réussite de celle-ci revient à **John Eliot Gardiner** qui nous offre une superbe démonstration de ses talents de chef capable de briller apparemment autant quelque soit l'ouvrage, l'époque, ou le style de musiques aussi différentes que celles de Haendel... ou de Chabrier.

Quel changement vis à vis du répertoire auquel il nous avait habitué !

- **JESSYE NORMAN - With a song in my heart, I love Paris,** etc... (chansons de Broadway), **PHILIPS, Trésors Classiques,** *numérique,* 412625-1.

Jessye Norman est assurément un personnage de légende; une voix somptueuse, puissante, colorée, un répertoire particulièrement vaste.

Cet enregistrement propose un nouvel aspect de ses talents de star. Ici la musique sert un peu d'alibi à l'exhibition d'une voix splendide. Entre le Jazz pur et la musique (dite) savante, les Comédies Musicales, Revues, chansons populaires langoureuses, de charme, à la mode américaine peuvent manquer de sérieux; tant pis, le récital procure une bonne heure de plaisir irrésistible, dévergondé mais savoureux. Jessye Norman se prête au jeu, sachant en tirer le meilleur parti. Là, comme d'ailleurs à l'occasion de l'enregistrement des Negro-spirituals voici quatre ou cinq ans, elle sait malgré sa formation résolument classique retrouver le ton de ses origines.

Les 12 chansons du programme, extraites de Comédies Musicales ou de films, datent des années 30 à 50. De petites merveilles; en toc bien sûr, mais qui scintillent. L'Amérique mondaine, séductrice ! Splendides en particulier les "A sleepin'Bee" de **Harold Arlen,** "Falling in love with love" (valse savoureuse de 1938), "I love Paris" (1953), et bien d'autres, Orchestre débridé ou languissant, rythmique adéquate, harmonies vaporeuses, sucrées à point, tous les artifices nécessaires sont bien là pour nous étourdir l'espace d'un moment. Il faut saluer au passage la prodigieuse Maestria du chef **John Williams** à la tête du **Boston Pops.**

Seule ombre au tableau : la réminiscence intempestive et de fort mauvais goût du "Jesus que ma joie demeure" perdu dans une sauce Saint Sulpicienne parfaitement incongrue accompagnant "All the things you are", chanson fort réussie par ailleurs et qui méritait mieux.

- **Jean Sébastien BACH** (1685-1750) - **Suites pour Orchestre n° 1 & 2 - ERATO...** présence... **EPR 15556 - Suites pour Orchestre n° 3 & 4 - ERATO...** présence... **EPR 15557.**

Il s'agit de la réédition en deux disques séparés de l'interprétation que donnait de ces quatre Suites **l'Orchestre de chambre Jean François Paillard,** sous la direction de son chef en 1963. Un enregistrement vénérable, un grand classique; mais le Bach de 1963 ne correspond plus tout à fait à celui des années 80. L'immense travail de recherche accompli sur la musique "Baroque", la systématique remise en question de notre attitude vis à vis de toutes les partitions antérieures à 1800 ont quelque peu fait évoluer notre sensibilité. Certes la prestation de Paillard conserve tout son potentiel de musicalité, plus évidente à mon avis dans les 3e & 4e Suites que dans les deux premières, mais le style demeure attaché à une époque aujourd'hui révolue. Il ne s'agit pas d'un jugement de valeur, seulement d'un constat. Personnellement, l'enregistrement des mêmes quatre Suites par J.E. Gardiner paru également chez Erato dernièrement, et qui fut mentionné ici même, me semble infiniment plus souple et vivant.

A vous de choisir; le Bach de Paillard, plus... "enveloppé"..., protocolaire, pêche sans doute aujourd'hui par excès de sévérité.

- **SONERIEN DU ROUE MARC'H Musick Records...** distribution **KELTIA MUSIQUE... MU 7594**

Folklore breton... irréductible... Vive la Bretagne !

Celui-ci me parait toutefois un peu assaisonné. Guitares basses, Accordéon, Bombardes, Hautbois-baroque... quel audacieux cocktail !

Qu'en dire ! cela fait un peu Music-Hall raté, trahi à peu près autant que le folklore lui même — je n'engage que moi bien sûr — Ne s'agirait-il pas d'un nouvel exotisme "spécial Bretagne" à l'intention du club Méditerrannée ! Le folklore en général, et la chanson d'aujourd'hui méritent plus de déférence, et je connais pas mal de groupes Bretons qui savent marier les deux pour perpétuer un vrai folklore actuel, populaire, nécessaire, intègre, et bien vivant.

Hervé MUSSON

• **MENDELSSOHN** (Félix), 1809-1847, **Concerto pour violon** en mi mineur op. 64, **Octuor** en mi b majeur op. 20, **Pinchas ZUKERMAN, Saint Paul Chamber Orchestra, Philips,** *Trésors classiques,* 412212-1, *numérique.*

Voici un très bel enregistrement qui réunit deux œuvres à l'opposé l'une de l'autre dans la chronologie de l'auteur mais qui se rejoignent par bien des côtés quant à l'esprit qui les anime et à l'écriture. Le concerto, achevé le 16 septembre 1844, est probablement l'œuvre la plus populaire de Mendelssohn. L'Octuor, en revanche, fut écrit par le compositeur à l'âge de 17 ans et est contemporain de l'Ouverture du Songe d'une nuit d'été, terminée quelques semaines plus tard. Cet octuor pour 4 violons, 2 altos et 2 violoncelles, prouve une maîtrise absolument étonnante de l'écriture. L'interprétation, superbe de lyrisme et de souffle dans l'équilibre est telle que l'aurait souhaité Goethe à qui le scherzo rend hommage. La richesse des timbres, la diversité des dynamiques dans le Concerto, font que le violon devient un soliste parmi des solistes. Cette œuvre échappe ainsi à l'interprétation "beethovénienne" et respire la liberté. Un disque magnifique qui ne peut manquer de susciter l'enthousiasme.

Hélène BAZ

• **André JOLIVET, Concertos** (harpe, ondes) et **Pastorales de Noël,** 33 × 30, **ADES,** *Rééditions renommées,* **14063 st.,** origine mono. (1955/57 - 1984).

Voilà des enregistrements trentenaires qui ont conservé toute leur fraîcheur, et l'on sait gré à la Maison **Adès** de nous redonner au Catalogue ces délicieuses **Pastorales de Noël** d'André Jolivet (1905-1974), pour flûte (ici **Jacques Castagner**), basson (**Gérard Faisandier**) et harpe (**Lily Laskine**) dont les quatre volets ouvrent une perspective séduisante sur des paysages religieux contrastés (**L'Etoile, Les Mages, La Vierge et l'Enfant** et **Entrée et danse des bergers). C'est Lily Laskine qui demeure la prestigieuse interprète du Concerto pour harpe et orchestre de chambre** cependant que l'intéressant **Concerto pour Ondes Martenot et Orchestre** est interprété par **Ginette Martenot.** Ces deux solistes dialoguent avec l'**Orchestre du Théâtre National de l'Opéra** sous la direction du compositeur. Les commentaires sont simples mais de qualité : il suffit de préciser qu'ils sont signés André Jolivet, Paul Le Flem, Dom Angelico Surchamp et le dernier, anonyme, est sans doute inspiré par Ginette Martenot, puisqu'il s'agit d'une présentation de l'instrument inventé par son père en 1928.

• **Haendel, Royal Fireworks Music et divers - 33/30 ERATO Présence EPR 15562 Stéréo RC 320.**

Des Miscellnées de pages glorieuses ou de découvertes de George-Frederick HAENDEL (1685-1759) constituent cette nouveauté de la Collection **Présence** chez ERATO. En premier lieu, un **Feu d'artifice royal** qui fait partie des pages de gloire de la célèbre Firme de disques depuis 1961, et dont nous saluons ici la réédition. L'auditeur appréciera d'y trouver jointes des pages moins connues et savoureuses. Avec l'"**Orchestre de Chambre Jean-François Paillard** sous la baguette de J. Fr. Paillard, voici la **Bande de hautbois Michel Piguet** et **The Edward Tarr Brass Ensemble** sous la direction de Michel Piguet dans une **Marche pour hautbois, basson et trompette** rééditée d'une gravure de 1962, puis à nouveau l'**Orchestre de Chambre Jean-François Paillard** dans le grand concerto en Ut Majeur connu sous le titre **Alexander Feast** et deux ouvertures de grande beauté : **Muzio Scevola** et **Silla** par l'**English Bach Festival Baroque Orchestra** sous la baguette de Michel Corboz.

• **RAVEL, CHAUSSON, Trios avec piano.** 33 × 30 **PHILIPS**, Trésors classiques, **411141-1,** numérique (cassette MC 411141-4).

C'est sans doute par souci d'accrocher le regard des prospecteurs que **Philips** a placé en tête le nom de Maurice Ravel. Le **Trio op. 3 en Sol mineur** pour piano, violon et violoncelle d'Ernest Chausson (1855-1899) est cependant un chef d'œuvre qui marque une date dans l'histoire du genre en France, parallèlement à un Brahms en Allemagne. Le **Trio en la mineur** de Maurice Ravel (1875-1937) est postérieur de plus de trois décennies et a été créé en 1925 à la S.M.I. C'est une œuvre pleine de musique et qui coule de source, avec ce **Pantoum** si élaborée cependant. Ravel réussit à appliquer le vieux précepte de Rameau, "cacher l'Art par l'Art", et cette composition généreuse et diverse captive l'auditeur sans la moindre faille, de bout en bout.

La gravure numérique **Philips** est à la mesure de la qualité parfaite de l'interprétation du **Beaux Arts Trio** composé de Menahem Pressler (piano), Isidore Cohen (violon) et Bernard Greenhouse (violoncelle).

Jean MAILLARD

• **RECITAL PHILIPPE LEFEBVRE** à l'orgue de West-Cappel. **(L'ORGUE DES FLANDRES II).** Disque **FY n° 115.** (Egalement disponible en cassette).

Ce disque est consacré à un instrument flamand du XVIIe siècle signé **Jan van Belle,** pratiquement conservé en son état d'origine. Sur ces treize jeux (dont trois jeux d'anches) sur un seul clavier manuel (sans pédalier), Philippe Lefebvre donne "chez lui" un récital dans lequel une face flamande s'oppose à une face italienne. L'interprète justifie cette confrontation dans une notice bien documentée en nous montrant ce que l'Italie doit aux Flandres et réciproquement. Mais ce qui est vrai pour les œuvres l'est beaucoup moins pour les instruments et l'orgue que nous entendons ici convient mieux à **Sweelinck** et à ses émules ou descendants : **Scheidemann, Weckmann** et **Buxtehude** qu'à **Frescobaldi** auquel manque par exemple pour sa "Toccata per l'Elevatione" la voix humaine si caractéristique de l'Orgue italien. L'interprète me paraît également mieux à l'aise du côté du Nord que de celui du Sud, et la fulgurante interprétation du moins joué des quatre "prélude et fugue en sol mineur" de **Buxtehude** justifierait à elle seule l'acquisition de ce disque. L'instrument harmonisé par **Jean-Marie Tricoteaux** est accordé dans un tempérament inégal (que l'on ne nous précise pas) qui pour ma part, je l'avoue, me gêne un peu surtout à partir du troisième bémol... Question d'accoutumance.

Bravo à la firme **FY** de nous faire découvrir ces Orgues flamandes et de continuer à promouvoir le beau talent de Philippe Lefebvre. La réussite est comparable à celles d'autres éditeurs également passionnés et dynamiques qui avaient promené leurs micros du côté de la Provence ou de l'Alsace...

- **W.A. MOZART** (1756-1791) : **Sonates n° 8** en La min. **K. 310 et 17** en Ré maj. "La Chasse **K. 576. Adagio** en Si min. **K. 540. Variations** en Fa maj. **K. 54. Jeremy MENUHIN,** piano. Disque **ADES n° 14.068.** (Egalement disponible en cassette).

La perplexité m'envahit devant le principe d'un tel disque, dont la réussite est incontestable mais qui ne nous entraîne tout de même pas au sommet où culminent les vétérans : Kempff, Lipatti, Gieseking, Brendel, Arrau, Pirès... De la belle ouvrage, cousue main, mais Dieu ! que la compétition est difficile. Disons cependant que la réalité essentielle de ce Mozart là, est sa simplicité, son naturel sans surprises, son élégance sans afféteries. Un Mozart dédramatisé, pacifié, réconcilié... Mais est-ce là la nature profonde de l'auteur des "Nozze..." et de "Don Giovanni" ?

- **W.A. MOZART : Symphonies en sol mineur n° 40** KV 550 **et n° 25,** KV 183. **The Scottish Chamber Orchestra,** dir. **James CONLON.** Disque **ERATO NUM 75119.** (Disponible en CD et en cassettes).

Après les symphonies 41 (Jupiter) et 31 (Parisienne), voici un deuxième disque que le jeune chef américain consacre à deux symphonies de Mozart avec la même idée de couplage : une "grande" de la maturité parmi les trois dernières confrontée à une œuvre de "jeunesse" prémonitoire : ici la prémonition est tonale : sol min., tonalité par ailleurs très peu employée chez Mozart comme ton principal. James Conlon donne une version qui, certes ne bouscule pas la discographie, mais est des plus honorables. Que dire encore après J. Krips, B. Walter, K. Boehm, C. Schuricht, sans parler des multiples versions beaucoup plus récentes. Mais la plus-value technique (enregistrement numérique) et la diversité des supports : disque, cassette, compact, justifient d'une certaine façon une telle entreprise.

- **J. HAYDN** (1732-1809). **Trois sonates pour le pianoforte : n° 48,** Ut maj., **49** Ut dièse min., **50** Ré maj. Hob. XVI. 35, 36, 37. **Paul BADURA-SKODA,** *piano-forte de Hohann Schantz, Vienne (ca. 1790).* Disque **ASTREE 81.**

La curiosité des interprètes et, par voie de conséquence, celle du public pour les instruments anciens, leur facture, leur technique, s'était ces vingt dernières années surtout focalisée sur le "baroque" et les époques antérieures. Celle-ci étant peut-être assouvie, elle s'intéresse maintenant aux époques suivantes, et l'on n'a de cesse que de nous jouer Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert sur des instruments d'époque. Les jouer sur un Steinway, ou un Bösendorfer sera-t-il bientôt suspect ou scandaleux ! Il est vrai que la réussite de ce disque est absolument incontestable, et toutes les revues spécialisées l'ont à juste titre porté au pinacle, mais des trois paramètres indispensables à toute communication musicale : l'œuvre (le compositeur), l'interprète, l'instrument, j'aurais tendance à ne pas attribuer tous les mérites au choix de l'instrument : ici un, quand même, merveilleux **pianoforte de Johann Schantz** (1790) contemporain des trois sonates retenues (1780). Tous les instruments du XVIIIe siècle n'étaient pas d'incontestables réussites (Haydn se plaint de la médiocrité de la plupart des instruments d'un dénommé Walter) et ceux d'aujourd'hui ne sont pas nécessairement inadaptés ou mauvais. Si ce disque est réussi, le plus grand mérite en revient, croyez-moi, à... Haydn ! La nécessité de faire fonctionner des "instruments d'époque" nous conduit à bien vouloir daigner entendre des œuvres sans lesquelles on ne peut pas les jouer ! Du même coup nous nous intéressons vraiment à elles, et espérons-le, par delà le pittoresque de la sonorité... Ces trois sonates, pianistiquement très abordables (le finale de la sonate 50 en Ré maj. figure dans le vol. 1A des "Classiques Favoris" !) offre néanmoins une très grande variété et annoncent déjà Beethoven (cf. "les trois coups du destin" dans la 49e). **Paul BADURA-SKODA** les met en scène avec beaucoup de verve, de brio et d'imagination. Sa réussite rejoint celles très récentes encore de Glenn Gould (les six dernières) et d'Alfred Brendel ! Nous attendons avec impatience que ce grand interprète continue à nous enchanter avec d'autres sonates de Haydn, et pourquoi pas, sur un instrument ancien...

J.J. PREVOST

- **Georges Thill et l'Opéra Français.** PATHE MARCONI EMI 2901933 - 5 disques, 2901935 - 5 musicassettes.

Dans la plaquette rédigée en hommage à Georges Thill nous relevons deux remarques qui sembleraient s'opposer si elles n'étaient pas complémentaires, alors qu'elles émanent du chanteur lui-même interrogé sur le choix de son répertoire : "**Les Troyens,** aucune difficulté; le **Faust** de Gounod, c'est bien difficile. Et le pire, **Don Carlos".** J'aurais mieux fait de chanter **La Belle Hélène** plutôt que **Tannhaüser** et autres chefs d'œuvre à vous ruiner la voix".

La virtuosité vocale et l'art des effets, piani allégés, sons mixtes avec remontée du larynx, Georges Thill s'en est souvenu dans Des Grieux, Werther, Sapho et le Tombeau de Roméo. Les efforts du repiquage restituent à la voix sa présence au maximum de sa clarté d'émission dans Massenet et Gounod; on reconnaît la force de la maturité dans la tessiture centrale des **Troyens**; le maintien de la sonorité avec **Le Cid** : "O Noble lame étincelante." mais on oublie le ténor derrière **Sigurd, L'Attaque du Moulin, Marouf,** et les deux **"repiquages" de ce coffret, présentés comme inédits, deux airs de Gaspard Turgis dans Rolande et le Mauvais Garçon** d'Henri Rabaud, créé en 1935 à l'Opéra par Georges Thill, Marisa Ferrer et André Pernet (orchestre dirigé par l'auteur). Dans ces airs enregistrés en 1942 par l'Action Artistique (avec toute une collection destinée à laisser des traces de la musique française contemporaine et lancée par le Ministère des Beaux Arts), l'artiste retrouve l'étendue de la tessiture jusqu'à l'Ut, au détriment de la qualité et de la souplesse du timbre dont il faisait preuve en 1936 dans la chanson de film : "J'ai tant d'amour...", "L'invocation à la Nature" de La **Damnation**, le lied d'Ossian de **Werther** ou "l'air de Siegmund" première tentation avant **Lohengrin** trahissant chez le ténor une belle attirance vers le chant wagnérien qui ne sera pas sans nuire au répertoire français et italien, pour retrouver intact le superbe Thill des débuts si cher au souvenir des habitués de l'opéra et de l'Opéra-Comique des années 1926.

Thill avait de l'aigu mais pas de grave lorsqu'il partit pour l'Italie; il en revint pour monter sur la scène de l'Opéra après avoir comme le Gérald de **Lakmé** pris "le dessin d'un bijou". Que ne l'a-t-il fermement serti : il était orfèvre en la matière.

Marie BROUSSAIS

• **Rita Streich**, portrait. Deutsche Grammophon, Mono Stereo 413 824-I 6LP. Romantisme Italien et Français; Lieder de Mozart; Donizetti; Schubert; L'Ecole Allemande, etc.

Dans le contexte de l'enseignement musical, ce coffret de six disques présente, à domicile, un raccourci des cours d'interprétation que Rita Streich ne peut offrir qu'à un petit nombre d'élus. Jeunes chanteuses à la voix légère, initiez-vous à la musicalité des lieder de Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, R. Strauss et Darius Milhaud; apprenez le sens de la rigueur et du bon goût; laissez-vous bercer par l'opérette viennoise et les bluettes lyriques de la face 8.

La jolie et fragile poupée des **Contes d'Hoffmann** continuera, au cours de sa longue carrière, à chanter haut et clair quels que soient les rôles abordés. Son utilisation du souffle à bon escient, sa diction qui rentre dans la sonorité lui permet de les interpréter dans la langue originale et lui laissent appréhender le lied comme les airs de théâtre avec gaieté, avec plaisir mais sans trop nous émouvoir (ex. : Lucia de Lammermoor) et Rita Streich en exprime elle-même le regret dans l'entretien qu'elle accorde à Sophie Lannes (v. pochette).

Travailleuse acharnée, excellente musicienne, elle s'est essayée dans un répertoire relativement vaste, s'appropriant les rôles vocalement tout en les tenant à distance.

Le seul fait de la réalisation en studio explique le côté statique de ces nombreux enregistrements avec orchestres et chefs différents ou avec piano, mais le choix de certains airs comme la gavotte de Manon ou l'Air des clochettes de Lakmé, pour l'auditeur, ne confronte pas la chanteuse avec les réelles difficultés de la partition. Si vous avez en mémoire, la Reine de la Nuit et ces mêmes "clochettes" par Mado Robin, autre soprano ultra léger, vous percevrez ce que le suraigu peut avoir de facile et de brillant; ne parlons pas de Bellini et de Donizetti, airs derrière lesquels fait écho une voix, un timbre unique, celui de Maria Callas : la comparaison n'est pas de mise; passons sur ceux de Suzanne, Zerline, Rosine choisis par tant de voix de genre différent mais dans le romantisme allemand du **Freischütz,** l'Annerbe d'Edith Mathis, aussi charmante que celle-ci possède une chaleur de timbre qui s'harmonise mieux avec la voix d'Agathe qui est également celle de la Comtesse des **Noces.**

Nous attendions le "rossignol" de la Tétralogie, Zerbinette et le ravissement d'une Sophie du **Chevalier à la Rose;** il faudra recourir à un autre coffret D.G. (celui par exemple du portrait d'Irmgard Seefried, 410 847-1). En écoutant Blondine de **L'Enlèvement au Sérail** il est seulement permis de rêver, un temps, avec Madame Rita Streich et nous l'en remercions.

Marie BROUSSAIS



Concert DEHAN à la Salle CORTOT

Le mercredi 21 novembre, **notre collègue J.M. Déhan** nous a fait connaître, grâce au concours de la pianiste Cécile Emery, une œuvre récente de sa composition : **Thème, variations et finale** en mi composée au cours de la décennie 1966-1976. Disons que cela fait une trentaine d'années que ce compositeur écrit de la musique pour le piano : Barcarolles, Ballades et Toccata; ce fut l'occasion, en introduction à ce concert, donné à la salle Cortot, à Paris, d'écouter la Toccata et fugue en mi mineur de J.S. Bach, interprétée par Cécile Emery, lauréate de nombreux prix et titulaire d'une classe à Montbéliard. Cette interprète présenta ensuite le Thème, variations et finale, usant d'une écriture recherchée et dont la forme n'est pas aussi traditionnelle qu'on pourrait le penser, puisant largement dans le langage tonal, discrètement polytonal, parfois modal. Le thème partant de l'aigu du clavier, s'est déroulé, dans un tempo de valse, précédant dans un mouvement plus rapide, les sons égrénés par l'instrument à clavier, bientôt suivis de sept variations épousant des structures diverses : invention sur trois notes, scherzo ou en forme canonique comme nous le montrait la sixième variation.

Quant à la septième, aux teintes "claires ou légères", l'interprète mit en valeur sa coda aux nuances douces. Le tout était couronné par un rondo, débouchant sur un couplet considéré comme suite d'un premier refrain, lui-même servant de thème à une huitième variation et utilisé comme matière à un développement précédant la coda. On pouvait noter tout au cours de ces sept volets, une certaine flexibilité dans le style, tout en reconnaissant ça et là, des constantes chères à l'auteur, fidèle à l'enseignement de son maître Henri Challan, dans le maniement subtil des dissonances et celui des appogiatures non résolues.

Plus sensible nous est apparu **l'Impromptu** de 1971, écrit dans la lignée des maîtres de la fin du siècle dernier. Ajoutons que ce programme éclectique se complétait par les Dix-Huit danses Op. 6 des Davidbündler de Robert Schumann, sorte d'histoire de veillée de noces, selon l'expression du compositeur lui-même. "Danses des Graces, danses de Kobolds"; en résonnant minuit, dans sa "Danse Macabre", C. Saint-Saëns s'est-il rappelé "cette débandade de masques sur les notes de la basse ré, fa, la, de la dixième danse "Balladenmässig avec ses rencontres de mesures ternaires à la main droite, avec ses éclatements et crépitements nocturnes, rythmes qualifiés par M. Beaufils, de "désarticulés et d'orgiaques".

L'interprétation de ces pièces valut également à la pianiste Cécile Emery un chaleureux accueil du public venu applaudir, à cette soirée d'Automne où "trois notes piquées" consomment la nuit ou "tout s'enfonce" mais où nait l'apaisement.

O. CORBIOT

Informations diverses

• **BONDY**

Conservatoire Municipal de Musique
13 bis, rue Roger Salengro
93140 BONDY
Tél. : (1) 849.51.58

Deux stages au Conservatoire :

1 - **Du vendredi 15 au mardi 19 février 1985 inclus. FORMATION DES PROFESSEURS DE MUSIQUE A LA METHODE G. LEBER** (Formation Musicale suggestopédique).

2 - **Du lundi 1er au samedi 13 avril 1985. FORMATION MUSICALE SUGGESTOPEDIQUE POUR ADULTES DEBUTANTS** (Méthode Geneviève Leber). Apprentissage facile, agréable et expressif du solfège. Approche sensorielle et créative de la musique. Ouverture sur l'analyse et l'histoire de la musique.

Renseignements et inscriptions : au Conservatoire.

• **AVIS DE CONCOURS**

Le **Groupe Vocal de France** recrute une Alto professionnelle.

Renseignements : 16, rue de Léningrad, 75008 Paris. Tél. : (1) 387.95.80.

• **CONCERTS AU MUSEE CARNAVALET**

Le 6 mars à 20 h 30, Christopher Wells, contre-ténor et Pierre Bouyer, au pianoforte, donneront un programme Haydn (Cantates, Lieder anglais, etc...).

Le 7 mars à 20 h 30, Pierre Bouyer jouera des œuvres de Boely, Weber et Beethoven.

Pour ces deux concerts, le MUSEE INSTRUMENTAL du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris mettra à disposition un pianoforte fait par Sébastien Erard en 1812.

• **ENSEMBLE MUSICAL FRANÇAIS - CHŒUR DE L'EDUCATION NATIONALE**

Siège Social :
22, rue de la Courbe,
63110 BEAUMONT

Direction musicale : **Guy Maneveau.**

Une session de travail aura lieu du 1er au 6 avril 1985 aux environs de Clermont Ferrand.

Le programme sera choisi parmi les œuvres suivantes : LACRYMOSA, de Claire Schapira, en première audition. Chœur à 12 voix, écriture mettant en jeu toutes les sonorités vocales possibles. STABAT MATER de K. Penderecki, pour 3 chœurs à 4 voix. GAUDIUM ET SPES de Cristobal Halffter, pour deux chœurs à 16 voix et bande magnétique.

L'E.M.F. participera à un concert de prestige à la fin de juin, à Paris (probablement le 24, Salle Pleyel). Eventualité d'une session de travail et concert(s) du 15 au 22 juillet, lieu non encore fixé.

CONDITIONS :

Session d'avril : Frais pédagogiques 300 F, hébergement complet 800 F environ; une subvention couvrira une partie des frais de déplacements.
Concert de juin : défraiement total, autorisation d'absence.

Session de juillet à l'étude; décision au cours de la session d'avril.

• **ENSEMBLE VOCAL "AUDITE NOVA" de Paris**

Dans le cadre des grandes commémorations musicales de 1985, l'ensemble vocal **"AUDITE NOVA"** donnera 2 concerts BACH-HAENDEL-SCHUTZ les 14 et 15 mars prochains à 21 heures en l'église St Germain l'Auxerrois à Paris : avec le concours de **l'Orchestre Bernard Thomas** et placés sous la direction de **Jean Sourisse** (qui dirige par ailleurs les chœurs de l'Orchestre Colonne).

La direction de la Musique au Ministère de la Culture a proposé ces deux concerts au Comité National Français pour l'année Européenne de la Musique, qui a choisi de les faire figurer au programme officiel.

Bach : Cantate B.W.V. 21. **Haendel :** Coronation Anthems. **Chutz :** Hodie Christus.

• **THEATRE DE L'EPICERIE**

12, rue du Renard
75004 PARIS
Tél. : 574.46.76

Dans le cadre du **Festival d'Hiver.** Tremplin des Conservatoires. Récitals à 18 h 30 (du 12-1 au 13-2).

La Délégation Régionale de la Musique en Ile de France, propose un tremplin des conservatoires de musique (CNR et ENM) placés sous la direction du Ministère de la Culture.

Chaque jour un conservatoire disposera d'une heure pour présenter son travail au travers des concerts et de ses élèves, solistes ou ensembles.

• **MUSICORA**

Nouveau "Salon de la musique ancienne et classique". Il se tiendra au Grand Palais à Paris du 5 au 10 mars.

Renseignements : SODITEC, 62 rue de Miromesnil, 75008 Paris - Tél. : 562.84.58.

• **MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS**

Exposition Malher du 24 janvier au 31 mars 1985 (affiches, correspondances, manuscrits, photographies), de nombreux documents retraceront la carrière du compositeur.

• **INSTITUT NATIONAL D'EDUCATION POPULAIRE**

78160 MARLY LE ROI.

Département de la Formation. 11 au 16 mars 1985. La Musique du XXe siècle et l'éducation populaire. Session ouverte aux Conseillers techniques et pédagogiques "Musique" ainsi qu'aux responsables d'activités musicales.

Pour tous renseignements sur les stages ou sessions écrire :
Laboratoire Son-Image-Langage, I.N.E.P., 11 rue Willy, Blumenthal, 78160 MARLY LE ROI.

Un week-end “POUR UNE PEDAGOGIE DE L’IMPROVISATION” est organisé les **2 et 3 mars 1985 à Saint-Cloud** avec le Concours de *Charles HENRY,* Directeur du Conservatoire International de Jazz, *Annick CHARTREUX,* pianiste, compositeur, arrangeur, professeur d’Education Musicale, *Françoise CHAUX,* disciple de Ginette Martenot, professeur d’improvisation au clavier à l’Ecole d’Art Martenot de Paris, *Marie-Laure BACKMANN,* professeur d’improvisation au clavier à l’Institut JACQUES DALCROZE de Genève, *Joy KANE,* Musicienne-Pédagogue, Spécialiste de l’improvisation vocale et instrumentale. **Renseignements et inscriptions :** LA PENSEE MUSICALE MARTENOT, 14 rue Saint-Guillaume, 92400 COURBEVOIE.

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **Henri CAPELLE**
  17, avenue Clémenceau
  34500 **BEZIERS**
- **BORDEAUX MUSIQUE**
  13, Place Puy Paulin
  33000 **BORDEAUX**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 **ENGHIEN-LES-BAINS**
- **GLEVAREC**
  101, cours de la République
  76600 **LE HAVRE**
- **Librairie LE FURET**
  Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **Ets POFERL**
  18, avenue de Saxe
  69006 **LYON**
- **PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **BELLECOUR MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **SCOTTO**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **LE FURET DU NORD**
  59000 **MAUBEUGE**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  16, rue d'Italie
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  5, boulevard Victor Hugo
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **LOMBEZ MUSIQUE**
  4, place Roger Salengro
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICA**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**
- **LE FURET**
  19, rue de Quesnoy
  59000 **VALENCIENNES**

PARIS (par arrondissements)

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **PASDELOUP-MUSIQUE**
  89, boulevard St Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **Editions MAX ESCHIG**
  48, rue de Rome
  75008 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **Ets LEMOINE**
  17, rue Pigalle
  75009 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **René TESTORE**
  Librairie Musicale
  22, rue de Montreuil
  75011 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond Poincaré
  75116 PARIS
- **WM Musique**
  62, avenue de Wagram
  75017 PARIS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE.

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. 542.34.07